Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

Franco Rossi: una biografia critica
L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone
Dossier Buñuel

N. III 1984

Gremese Editore

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

direttore responsabile
Ernesto G. Laura, direttore generale del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Ernesto G. Laura
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Photosistem - Roma

stampa
Servostampa - Roma

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLV, n. 3 - luglio/settembre 1984
autorizzazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 7490046/7491980

abbonamento a 4 numeri
Italia lire 27.000, estero $ 30
pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005 intestato a
GREMESE EDITORE s.r.l.
Via Virginia Agnelli 88 - 00151 Roma

In copertina: *Enrico IV,* di Marco Bellocchio

SOMMARIO

Luis Buñuel.
Sopra, sul set di *La Via Lattea;*
sotto, a Siviglia

Sul set di
Il fantasma della libertà,
con Jean-Claude Brialy e Monica Vitti

Sul set di *Diario di una cameriera,*
con Jeanne Moreau

DOSSIER BUÑUEL

Gli anagrammi del corpo in Luis Buñuel

Piera Detassis

Non era con loro che volevo fare
una creazione
no,
non con degli esseri usciti
dallo specchio della coscienza
(A. Artaud)

Il tentativo è dichiaratamente parziale: leggere alcuni "testi" buñueliani secondo un taglio psicanalitico o meglio isolare i momenti dove la teoria pulsionale, le referenze psicanalitiche (assunte d'altronde come poetica centrale del movimento surrealista) si decantano nella "scrittura filmica", si rivelano a livello significante. Operazione forzatamente attenta a una sola parte dell'opera del regista, ma ciononostante lecita, se è proprio sul «discorso dell'inconscio come dato visibile dell'immaginario» che si fonda la rivolta surrealista ed è a questa rivolta che Buñuel dà la propria adesione: «Il mio ingresso nel gruppo surrealista: la più grande libertà», scriverà egli stesso.
Non "Buñuel e la psicanalisi", come una volta si poteva dire, indifferentemente: "Buñuel e il marxismo", "Buñuel e la Spagna", "Buñuel e la borghesia", e dove la congiunzione stava a significare il suo contrario: l'avvenuta separazione tra testo e ideologia, la scrittura dell'autore cancellata dall'accumulazione dei dati storici, culturali, poetici o nel caso migliore trasformata in elencazione di stilemi, di ricorrenze. Piuttosto, ai margini della linea freudiana di analisi letteraria, rischio del confronto tra due scritture, quella filmica e quella "critica"; confronto che si risolve nell'attraversamento del "corpo" filmico alla ricerca dei punti di fuga, delle proliferazioni, degli incroci stilematici, dei fili d'unione, del "senso in più" barthiano. Psicanalisi non come diagnostica (vedi il libro di Cesarman "El ojo de Buñuel"), ma come avventura di decifrazione/ricostruzione

del Rebus cui Freud si riferiva parlando del sogno e che per noi può essere il testo[1] (e il suo "enigma").
Il percorso dovrebbe evitare la gratuità rintracciando e seguendo alcune linee che l'avanguardia storica ha continuamente riproposto, soprattutto nei testi di Bataille e Artaud, e che in Buñuel risultano centrali: la traiettoria pulsionale, l'insorgenza della "materia" dentro la catena simbolica. Un ritorno del rimosso che, a partire dalla fine dell'800, apre spazio all'evidenza del rapporto corpo/testo e spezza quindi la serenità catartica del fare artistico, a favore, appunto, dell'evidenza perversa: coscienza della morte dell'arte e dell'esaurirsi del soggetto, che turba e violenta l'armonia e la tranquillità delle forme.
Entrare nel vivo del lavoro significa riandare al cuore dell'utopia rivoluzionaria che animava il movimento surrealista: parlare il linguaggio del desiderio, infrangere la barra tra conscio e inconscio, svelare come la storia della produzione artistica, culturale, ideologica sia storia possibile a partire da una rimozione senza scampo del "soggetto", storia ineluttabile di "une manque à vivre".
Il surrealismo è (Breton stesso ce ne fornisce la definizione nel "Primo manifesto del Surrealismo" del 1924) «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero, in assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione estetica e morale». L'inconscio, spazio del "desiderio" che il nostro adattamento alle leggi sociali (alla legge paterna) ha differito e represso, parla per noi, ci attraversa, rivelandosi attraverso i "resti", gli spiragli aperti nella fitta rete della censura e subito richiusi: nei sintomi nevrotici, nei lapsus, negli atti mancati, nei sogni. Per primo Freud ne svela l'incomprensibilità, restituisce a questi balbettamenti il senso, ne fonda la grammatica. L'automatismo psichico dei surrealisti, creando il vuoto mentale e la ricettività, chiede al "represso" di venire alla luce, di invadere l'intera costituzione della realtà. La nostra coscienza su cui si è fatta tabula rasa corrisponde per i surrealisti al foglio bianco, vuoto, del poeta, pronto a riempirsi di immagini assurde come la prima che si impose a Breton ("l'uomo tagliato in due dalla finestra") conducendolo alla scoperta dell'automatismo.

---

[1] «Analisi testuale: rischiare l'illegittimità dei prestiti. Prelevare, nella teoria psicanalitica, come nella linguistica, ciò che, parlando di altri funzionamenti che quelli del film (il linguaggio, l'inconscio), sembra parlare del funzionamento del testo presente. Prelevare, mettere in contatto, superare la barra che separa le "discipline", turbare, pervertire, mescolare — trovare infine forse un metodo sufficientemente labile per dire del film la fluidità, il movimento, la mescolanza, la specificità del processo significante». Cfr. Therry Kuntzel: *Le travail du film* 2 in «Communications» n. 23, p. 183.

L'originalità di questo movimento d'avanguardia, secondo Benjamin, risiede sia nello sguardo rinnovato ("spaesato") con cui si assumono gli oggetti della realtà, sia nel prodursi dell'immagine-metafora, i cui componenti sono prelevati dal quotidiano, ma la cui violenza scatta dall'accostamento insolito, casuale, inatteso, secondo l'ideale di bellezza che Lautréamont, il solo indiscusso dal movimento surrealista, aveva tracciato: «Bello come l'incontro fortuito, su un tavolo anatomico, di una macchina da cucire e di un ombrello». La scrittura automatica cerca di riprodurre le condizioni di rappresentabilità del sogno: la casualità, appunto, la contraddittorietà, la "condensazione", la soluzione degli opposti, lo "spostamento". La vita stessa diviene il rintracciare le corrispondenze e le somiglianze tra le cose, gli oggetti, le persone. Nell'"Amour fou" di Breton, il "mercato delle pulci" di Parigi diviene una riserva di oggetti straordinari e comuni, sognati e fantasticati dall'autore e materializzatisi in quel luogo. Lo stesso incontro con la donna risponde, nel romanzo, a una serie di segni premonitori. Il frottage di Marx Ernst, il collage, il "cadavre exquis", sono tutti procedimenti in cui il *caso* ci offre lo spazio per il riconoscimento delle nostre ossessioni, dei nostri fantasmi e desideri profondi.

La grande illusione surrealista

La scrittura automatica, secondo Margoni, materializza quello *schermo* che Breton, riferendosi al muro macchiato di Leonardo, diceva esistere per tutti noi e «che per ciascuno di noi è dotato di una particolare tessitura... tutto ciò che l'uomo vuole sapere è scritto in lettere fosforescenti, in lettere di *desiderio*»[2]. Che Breton usi la parola "schermo" per spiegare in parte il senso dell'automatismo sembra estremamente significativo per quanto riguarda il rapporto tra surrealismo e cinema: ne parlano poco (in rapporto alla massa dei loro interventi), eppure il cinema ha senz'altro influenzato la nascita della teoria dell'automatismo, tanto che per i primi due anni i surrealisti pensarono al cinema come al mezzo ideale per realizzare alcune delle loro proposte. «Essi utilizzavano il cinema come materiale per le loro costruzioni oniriche, usando brandelli dei diversi film [...] al di là della tecnica, dello stile, delle possibilità espressive del mezzo, il cinema era un fatto di "surrealtà" [...] la frequenza al cinema, la sua continua fruizione diventava automaticamente una esaltante esperienza surrealista [...]»[3].

---

[2] *Breton e il surrealismo,* a cura di I. Margoni, 1976, p. 48.

[3] Alain Virmaux: *Une promesse mal tenue; le film surréaliste,* in «Etudes cinématographiques», n. 38-39, p. 103.

Fascinazione del cinema, allucinazione cosciente nel buio della sala, dove l'illogico (o il "pre-logico"?) diviene luogo possibile, infine, dell'immaginario: la grande illusione surrealista fu breve: il cinema è solo, può essere solo, la mimesi dell'automatismo. L'immediata trascrizione del procedimento mentale doveva essere "costruita", implicava l'uso della tecnica e, in parte, della professionalità. A detta di Breton e di Artaud, questo possibile spazio dell'immaginario si era rinchiuso, già nel '30, in moduli espressivi consueti, ritornando a privilegiare il momento formale, la "narrazione". E solo tre film, secondo Virmaux, possono essere considerati oggi strettamente surrealisti: *Un chien andalou* (1928), *L'âge d'or* (1930) di Luis Buñuel e *La coquille et le Clergyman* (1930) di Germaine Dulac su scenario di Antonin Artaud[4].
Se quello che i surrealisti rimproverano al cinema è di costituirsi ancora come "arte", di ricercare l'armonia, il taglio perfetto dell'immagine, il perfezionamento della tecnica, la narrazione, in una parola ciò che fa di un prodotto un prodotto d'arte (mentre non dispiaceva ai surrealisti, per esempio, l'aria di quotidianità arrabattata, volgare, polverosa, casuale dei primi serial e dei feuilleton, a patto di poterli rimescolare); al contrario quello che la critica ha sempre rimproverato a Buñuel è l'assenza di tecnica, il prevalere dell'"idea" sulla pregnanza linguistica. Ciò che regge *Un chien andalou* o *L'âge d'or* non è il lavoro continuo e minuzioso di montaggio, in linea con le contemporanee ricerche dei formalisti russi, né la ricerca sulla variabilità dei piani o il movimento di macchina, privilegio degli americani. È piuttosto il "caso" l'elemento dominante, non solo nel modo di incastro degli episodi, ma anche nella slabbratura delle immagini, nell'assenza di piani di ripresa elaborati cui risponde, a tratti, il coagularsi di tutto nella sequenza-metafora, nel "particolare" fortemente connotato.
Possiamo estendere ai due film di cui abbiamo parlato, e in particolare a un film posteriore, *L'angelo sterminatore* (1962), un giudizio di R. Durgnat che riguarda soprattutto i film messicani: «Lo stile si mette in disparte. Nelle sue economiche produzioni messicane egli dà rilievo estensivo al piano medio, che gli americani preferiscono perché, sgraziato com'è, permette il flusso più veloce possibile d'azione e reazione dentro una sola scena, mentre quella scena si co-

---

[4] Evidentemente riduttiva questa classificazione di Virmaux, che troppo facilmente esclude, per esempio, *L'étoile de mer* (1928) e *Le mystère du Chateau de Dés* (1929) di Man Ray o *La perle* (1929) di Henry d'Arche/Georges Hugnet. Per parlare solo dei più "riconosciuti". Con il proposito di correggere il tiro di Virmaux e vedere la continuità critica e produttiva dei surrealisti, sembra nascere il testo *The Shadows and Lits shadow. Surrealist writings on cinema*, a cura di P. Hammond, B.T.I., London, 1978, corredato da una filmografia surrealista che arriva sino ai giorni nostri.

Claudio Brook e José Baviera in *L'angelo sterminatore*

stituisce come unità nella mente dello spettatore. Egli usa riprese relativamente lunghe, riservando il montaggio e lo stacco veloce per certi climi... persino quando le sue immagini sono sorprendentemente costruite, esse restituiscono spesso un effetto di disordine, perché gli oggetti o l'ambiente quotidiano sono lasciati giacere attorno, fino al punto che tali sequenze sembrano "non dirette" [...] la mancanza di tagli formali decisi dà al film qualcosa dell'atmosfera del sogno [...]»[5].

Se per la produzione più recente (passando attraverso *La Via Lattea*, 1969, per arrivare sino a *Il fascino discreto della boghesia*, 1972) dobbiamo parlare necessariamente di tecnica più accurata, rimane comunque la sensazione del cinema buñueliano come di un cinema della *elencazione*, sorretto dalla volontà di non rinchiudere nell'*ordine narrativo* la complessità e il disordine del reale, ma piuttosto di restituirceli come in una lunga catalogazione, lasciando che dai contrasti interni, dall'intersecarsi delle immagini, prenda forma l'informazione (solo negli ultimi due film, *Il fantasma della libertà*, 1974, e *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, 1977, la ripresa dei modi surrealisti si dà in maniera meccanica e freddamente esplicativa, dove l'accuratezza formale è la traduzione diretta dell'apparato produttivo-commerciale alle spalle, il suo farsi materia dentro il film).

Anche quando la struttura onirica non informa direttamente l'ope-

---

[5] Raymond Durgnat: *Style and Anti-style*, in «Luis Buñuel», Studio Vista, London, 1970.

ra (è il caso di *Tristana,* 1969, di *Viridiana,* 1961, dei film del periodo messicano che si compongono all'interno di una narrazione tradizionale, causale), è comunque sempre in gioco il capovolgimento improvviso, e l'inquietudine ci viene restituita da una serie di riferimenti che vanno scrivendo una narrazione "altra" al di sotto dell'apparente tranquillità. Il disordine buñueliano, l'antiestetico, la trascuratezza e la casualità volute entrano nel vivo del dibattito aperto dalle avanguardie all'inizio del secolo: l'arte è *rappresentazione,* "mise en scène", categoria separata dalla vita, luogo della ricomposizione "felice" delle contraddizioni. L'arte, d'ora in avanti, si esaurirà nella soggettività, nel soggetto privato delle sue mille identità e in viaggio dentro il suo corpo, pronto a recuperare la parola o il gesto del desiderio per rigettarlo sul mondo. La lacerazione del mondo contemporaneo si racchiude nel grido di Artaud: «La scrittura è tutta una porcheria»; la scrittura estrema metafora di un desiderio cui non c'è risposta, differimento del corpo, cancellazione delle pulsioni, per fare spazio all'ordine dell'istituzione comunicativa, sociale, culturale.
«Il giorno in cui l'occhio del cinema vedrà realmente e ci permetterà di vedere, il mondo scoppierà in fiamme...», dice Buñuel; e sappiamo che per lui il cinema è lo strumento ideale per esprimere la vita dell'inconscio, le cui radici penetrano così profondamente nella poesia. L'inconscio, il suo linguaggio, è *senza* soggetto, "al di là" del soggetto: non solo si produce in modi che irridono alla logica comunicativa usuale, ma la sua peculiarità (che sarà al centro dell'utopia surrealista) è quella "riunione degli opposti" in cui il soggetto centrale del discorso si cancella, negando un'identità che sceglie, organizza, giudica. A questo tende il cinema di Buñuel (soprattutto una parte del suo cinema): esasperare il linguaggio alogico delle immagini, ripercorrere tutta la realtà restituendocene la visione non ri-costruita, non organizzata. «L'avvicinamento, la carrellata, il movimento inatteso sono convulsi in funzione della neutralità dell'ambiente. E l'oggetto, il piede, il gesto, scelti dentro l'abbondante disordine immobile, acquistano un rilievo insopportabile e rivelano una connessione prima impensabile con la totalità [...] da una parte, dunque, la banalità grigia, stanca, del mondo degli oggetti, dall'altra la congiunzione insolita degli stessi oggetti e le loro imprevedibili conseguenze. Dall'altra l'inclusione onnicomprensiva, l'appropriazione della totalità del reale, come se Buñuel temesse una qualche esclusività che, forse irreparabilmente, *lasci vedere un solo segno del mondo...* Il cinema è una selva amazzonica che circonda e minaccia i simmetrici parchi di Versailles del buon gusto»[6].

---

[6] Carlos Fuentes: Introduzione a *El ojo de Buñuel* di Fernando Cesarman, Madrid. (Le sottolineature sono mie, *nda*). La traduzione è di Werther Ceccon.

Questa aspirazione alla totalità sembra materializzarsi nel film *L'angelo sterminatore,* in cui i piani di ripresa variano dal campo lungo al piano medio, ma sempre in scene d'insieme. Raramente i personaggi vi sono caratterizzati, identificati: regna una strana atmosfera d'acquario, indistinta (specialmente nelle riprese "al di qua" della soglia proibita, che ci mostrano da lontano i confusi, vacui movimenti dei personaggi rinchiusi). Solo, ogni tanto, un carrello veloce su un oggetto o un particolare, che assume immediatamente rilevanza. La tensione, come nel sogno, finisce per condensarsi in oggetti o "tempi morti", prima indifferenti e che improvvisamente vengono privilegiati, sovraccaricati di "senso": il mondo di Buñuel è estremamente concreto, parla il linguaggio delle cose, si distende entro la loro fisicità. E qui sta l'altro polo della poetica buñueliana: immergersi nella banalità, nella continuità quotidiana fino a squarciarne l'apparenza, ricercando e provocando lo scontro fra due oggetti, fra due immagini, rapportando il dissimile o isolando l'insignificante[7].

La struttura a libera associazione

Movimento simile a quello dell'inconscio, il linguaggio buñueliano si produce attorno ai nodi della condensazione e dello spostamento, dell'attrazione per analogia, a partire dall'oggetto comune, esaltando la sua banalità e la sua concretezza. Lontano mille miglia dalla simbolica da reperto archeologico che sarà, per esempio, il surrealismo alla Jean Cocteau.
Frequente è allora in Buñuel la struttura a "libera associazione" (procedimento al centro della teoria psicanalitica) dove il passaggio da un oggetto all'altro, da una realtà all'altra, si realizza a partire da un'analogia: in *Un chien andalou,* ad esempio, dopo il famoso accostamento occhio tagliato/luna attraversata dalle nuvole, arriviamo all'episodio della mano in cui brulicano le formiche; a partire da questa inquadratura della mano si dipana una serie di associazioni visive: «P.p. della mano al cui centro brulicano *formiche* che escono da un buco nero. Nessuna di queste cade. Dissolvenza incrociata coi

[7] Sulla pratica di "montaggio" in Buñuel scrive A. Costa: «Da notare che il confronto occhio-rasoio: luna-nuvola [...] è realizzato nel più rigoroso rispetto delle regole canoniche del montaggio cui, nell'ambito delle forme costitutive del discorso filmico, si attribuisce correntemente la funzione di costruire "un'intellegibilità per mezzo di ravvicinamenti di vario tipo". Lungi dal produrre "intellegibilità" questo saggio di montaggio formalmente corretto altro non è che la attuazione filmica della parola d'ordine surrealista: "squarciare il tamburo della ragione raziocinante e contemplare il buco" [...]». Non potendo riportare tutto il seguito del saggio, altrettanto interessante, rimando a: A. Costa: *Esto es el prologo: la prima sequenza di "Un chien andalou"*, in «Cinema e cinema», n. 4, 1975.

peli ascellari di una ragazza distesa sulla sabbia assolata di una spiaggia. Nuova dissolvenza incrociata con un *riccio di mare* le cui punte mobili oscillano leggermente. Nuova dissolvenza con la *testa di una ragazza,* presa in *plongé* violento dall'alto e circondata dall'iris. L'iris si apre e scopre questa ragazza al centro di un gruppo di persone che tentano di forzare un servizio d'ordine di poliziotti. Al centro del cerchio la stessa ragazza cerca di raccogliere da terra con l'aiuto di un bastone una mano tagliata...»[8] . Il cerchio delle rispondenze è chiuso: dalla mano alla mano, attraverso una serie di inquadrature di oggetti analoghi rapportati dalla dissolvenza incrociata, unico espediente tecnico che arriva in qualche modo a turbare la "necessità metonimica" del cinema, avvicinandosi, attraverso la compenetrazione dei piani, al meccanismo letterario della metafora. Più avanti avremo la sequenza dell'aggressione alla donna in cui, sotto le mani dell'uomo, i seni di lei si trasformano, per analogia, in natiche (l'attrazione qui è a livello più profondo, poiché, nel simbolismo freudiano, seni/natiche sono equivalenti).
Il cinema di Buñuel è comunque costruito sulla proliferazione di tali attrazioni, benché non rapportate sempre secondo una operazione di montaggio così incalzante; basti pensare alla catena di rimandi che, in *L'âge d'or,* si stabilisce tra: anulare che si masturba nel manifesto pubblicitario/anulare fasciato della ragazza/anulare del padre che scuote la bottiglia di medicinale/uomo che morde le dita di lei/ragazza che succhia il pollice, questa volta della statua. Qui la trama di connessioni investe tutto il film e segue il percorso del desiderio interrotto dei due protagonisti, in uno spostamento continuo d'oggetto di investimento.
Ma la lettura delle figure "retoriche" impiegate da Buñuel non è mai così lineare: abbiamo piuttosto una compresenza di procedimenti, ciò che permette al regista, ad esempio, di porre già, in alcune immagini-chiave, gli elementi di tutti gli sviluppi successivi a livello narrativo. Prendiamo ad esempio l'immagine della mano attraversata dalle formiche: figura di condensazione per eccellenza, immagine in cui possiamo dire che si concentrino tutte le linee di forza della narrazione, essa "mette in scena" sia la tranquillità del corpo-quotidiano (la mano) sia la sua perturbazione e contaminazione (le formiche). Le immagini successive dilatano e sviluppano il tema della "perturbazione", dell'insorgenza mortifera della materia (peli, riccio marino, capelli, tutti in primissimo piano), per ritornare poi su una mano stavolta separata definitivamente dal corpo, reperto di un'immagine corporea un tempo unitaria e che ora sprofonda nella lacerazione e nella schizofrenia.

---

[8] *Découpage* di *Un chien andalou,* in «L'Avant-scène» n. 27, 1963.

L'âge d'or

Nell'immagine di partenza è allora in questione il tema della metamorfosi del corpo, centro significante di *Un chien andalou,* come di molto cinema buñueliano.
Sia all'immagine della mano, sia alla famosa metafora dell'occhio — in quanto tutte e due figure di condensazione — può applicarsi l'ipotesi che Kuntzel formula a proposito di un'immagine a meccanismo simile in "The most dangerous game" l'immagine «non è da "spiegare" secondo delle vie interpretative, ma secondo l'ordine di una lettura. Non c'è alcun testo latente *sotto* il testo manifesto, [....] ma *dopo* di lui, nel sintagma filmico globale, un altro testo manifesto dove si rimettono in gioco, sotto delle forme diverse — in espansione — degli elementi che all'inizio erano stati sistemati in maniera laconica, abbreviata, condensata. Il lavoro di trasformazione che, nel sogno, si situa tra il latente e il manifesto, si effettua, nel caso presente, all'interno dello stesso film, tra il manifesto e il manifesto»[9].
Il termine "condensazione" si rivela subito mutuato dalla psicanalisi freudiana, al pari dello "spostamento", modi del linguaggio onirico e figure retoriche che reggono il discorso "poetico", assimilandosi rispettivamente alla metafora e alla metonimia. Ma anche qui lo scivolare dall'una all'altra è continuo: affrontiamo per esempio il

[9] T. Kuntzel, op. cit., p. 148.

discorso sull'"oggetto" buñueliano (il "particolare" cinematografico) che mostra la sua diretta parentela con l'oggetto surrealista: i "particolari" o dettagli (la cui pregnanza si definisce in rapporto alla neutralità delle riprese) sono da una parte apparentemente insignificanti nel contesto narrativo, dall'altra, proprio per il rilievo che viene loro dato attraverso il piano ravvicinato, si presentano con una tale violenza espressiva da rivelarsi (al pari dell'oggetto onirico) come elementi in cui si condensano le linee di "senso" dell'intera opera. Oscillamento, dunque, tra *condensazione e spostamento:* è la "necessità" metonimica del cinema che qui si impone.

Film esemplare in questo senso è *Tristana,* in cui i particolari del *latte versato e subito ripulito* (l'operazione è interrotta da don Lope, padre/amante); la *coscia* intravista e toccata da Antolin; *l'uovo con intinto il pane,* segnano la progressiva contaminazione della vergine Tristana con la sfera latente della sessualità e l'ambiguo amore del tutore. Gli oggetti, i particolari, qui segnano il punto d'incrocio tra il *récit* e l'"altra narrazione", quella sottesa alla tradizionalità del testo, che va prendendo spazio sino a esplodere nella seconda parte del film, la cui carica trasgressiva si rivela nelle inquadrature delle *stampelle,* del *bastone,* degli indumenti gettati sopra l'arto artificiale, così come la degradazione di don Lope è tutta scritta nelle tazze di porcellana, nella densità della cioccolata, nella *vischiosità* della spumiglia, che decorano la sua colazione con i preti.

In questo senso, l'inatteso carrello su un particolare trascurabile come il cigno di cristallo all'inizio di *L'angelo sterminatore* materializza d'un colpo l'essenza borghese del rito che si va a celebrare. E "l'assurdo" (le pecore e l'orso sotto il tavolo da pranzo) viene, al contrario, "elencato" senza alcuna sottolineatura, con un po' di annoiata distrazione. E ancora, i piatti decorati *d'alta cucina* formano il contrappunto visivo al dialogo nella sequenza del ristorante in *La Via Lattea:* la descrizione e la spiegazione tautologica dei dogmi della chiesa, svolta dal maître di sala, perde di "senso", poiché alla trasparenza delle parole, ridotte a pura sonorità, si sostituiscono il "discorso" organizzato dai gesti precisi dei camerieri intenti a riordinare, la consistenza dei cibi grassi e elaborati, e la geometria degli spostamenti, riflesso di una geometria più estesa, disegnata dalle griglie costrittive dei comportamenti sociali.

L'attenzione al cibo, alla sua natura, alla sua destinazione sociale, alla sua funzione di sostituto, è una costante dei film di Buñuel: abbiamo già visto la cioccolata, il latte, l'uovo di Tristana e il ristorante della *Via Lattea.* Il cibo come spostamento d'attenzione del desiderio è l'elemento più ricorrente di tutta la prima parte di *Violenza per una giovane* (1960): la bistecca, le due uova, il tempo per la preparazione sono le "distrazioni" che si concede l'attrazione tra i due. Il riferimento è esplicito nella ricorrenza del miele (sul pane e sul

favo, in ppp) come pasto preferito dalla ragazzina. Cibo denso e vischioso, riflesso dell'adesione della fanciulla alle regole del gioco erotico. In *Il bruto* tutti i rapporti sessuali sono sostituiti da inquadrature sul cibo.
Da un lato, dunque, la magnificenza del cibo "borghese" (l'essenza della decorazione dell'alta cucina di «Elle» in *Capricci* di Carmelo Bene), il cibo grasso, pesante, umido: il cibo come potere. Dall'altra, l'interscambiabilità degli alimenti e della sessualità, l'erotismo che si rivela in quanto bisogno oscuro e il desiderio come impasto di regressione e mancanza. Altre volte, a partire dagli alimenti, Buñuel scatena metafore dissacranti, blasfeme: «Io dico sempre che il corpo di Cristo è contenuto nell'ostia, come la lepre in questo paté» viene detto due volte, prima dall'oste, poi dal prete, in un'altra sequenza di *La Via Lattea*. Ciò che causa lo shock è qui il contrasto evidente tra la semplicità dell'ostia e la pesantezza "volgare" del paté.

Dio è digeribile

Più avanti ancora i due pellegrini, nell'uscire dalla locanda, chiedono al prete «Una volta nello stomaco cosa ne è del corpo di Cristo?», dove si suppone che il divino possa accedere all'umano e venire conosciuto attraverso l'oralità, la masticazione e infine l'escrezione: Dio è digeribile. Infine, in *L'angelo sterminatore,* è importante il cambiamento di segno che subisce il cibo nel corso della vicenda: si passa dal cibo raffinato e ricco, ma inessenziale, al cibo povero, disgustoso (la carta, l'acqua dei fiori), ma essenziale. Il bisogno straccia la decorazione, svela il vuoto degli orpelli, così come minaccia i corpi sterili degli ospiti: «La rivoluzione non è un pranzo di gala».
Ci sarà modo, di volta in volta, nel corso di questo lavoro, di rintracciare altri momenti in cui la narrazione andrà a concretizzarsi — sono parole di Buñuel — «nelle zone morte del film, nei momenti in cui non accade nulla». Il procedimento della condensazione è rilevante soprattutto nella produzione intermedia del regista, perché, a partire dall'insignificante, stabilisce delle zone in cui il "rimosso", il discorso dell'"altro" apre i propri squarci di apparizione, inquietando il tranquillo svolgersi narrativo e l'adesione (obbligata) alle regole del genere.
Qual è la relazione tra l'"oggettualità" buñueliana e la "perversione dell'oggetto" di cui parlano i surrealisti?
«Quando io, nel 1924, proponevo di fabbricare e mettere in circolazione degli oggetti apparsi in sogno [...] ero pronto ad aspettarmi dalla moltiplicazione di tali oggetti una svalutazione di quelli la cui *utilità convenzionale* (anche se spesso contestabile) ingombra il cosiddetto mondo reale; questa svalutazione mi sembrava particolarmente idonea a scatenare i *poteri inventivi* che si sarebbero esaltati

a contatto con gli oggetti di origine onirica, che sono dei veri e propri desideri solidificati [...] essi sono tali da togliere l'interdetto risultante dalla schiacciante ripetizione di quelli che cadono quotidianamente sotto i nostri occhi e che c'invitano a ritenere illusorio tutto ciò che potrebbe essere al di fuori di essi [...] bisogna braccare la matta bestia dell'*uso* [...]»[10].
Si tratta di slegare l'oggetto dal bisogno cui sembra rispondere, per inserirlo invece in una catena di rispondenze e di associazioni libere che lo sgancino dalla "funzionalità" falsa e simbolica entro cui si gioca, in realtà, l'economia di mercato capitalista. Il surrealismo aggredisce l'"utile", la riduzione dell'uomo a animale economico, definito secondo le categorie della produttività e dell'efficienza, attraversato dalla legge del lavoro salariato. L'occhio, il tatto, tutti i nostri sensi devono essere in grado di investire l'oggetto, senza chiuderlo in una conoscenza parziale, data dalla funzionalità. Così come la rivoluzione post-impressionista distrugge la centralità prospettica stabilita dall'occhio e mostra i lati e le fughe nascosti nello spazio, la loro continuità e simultaneità.
«Si tratta di una strategia mirante a neutralizzare o a perturbare un sistema di "riflessi", in cui il consumatore è pur sempre prigioniero, e che lo spingono a "usare" cioè a servirsi funzionalmente degli oggetti. In questo senso, l'oggetto surrealista permette una riscoperta dell'"uso" reiscrivendolo nel più vasto campo delle latenze fantasmatiche non più come categoria, ma come virtualità pura della usanza, cioè invenzione liberata dalle limitazioni del progetto e dalle determinazioni del prestigio»[11].
Ecco che acquista un senso preciso, in *L'âge d'or*, la passeggiata di Gaston Modot, prigioniero, tra i manifesti pubblicitari. L'invito al consumo, «la sollecitazione della pubblicità — scrive Fuentes — suscita l'erotismo». Il desiderio che anima Modot permette all'uomo di stravolgere la pura funzionalità persuasiva dei manifesti in una serie di allucinazioni legate alla soddisfazione erotica. Prima il manifesto delle calze con le gambe accavallate, poi un manifesto che non ci viene mostrato ma che suscita la meraviglia dei tre personaggi, poi l'immagine pubblicitaria di un film (una donna di profilo lascivamente distesa) a cui si sovrappone l'immagine della donna desiderata da Modot nel medesimo atteggiamento e, infine, la *réclame* della crema per mani, in cui, alla mano dipinta, si sostituisce una mano reale che mima il movimento della masturbazione.
L'oggetto sviato dal suo fine è "pervertito", allo stesso modo in cui Freud definisce la perversione «una deviazione dalla finalità genita-

---

[10] A. Breton, cit., in *Breton e il surrealismo*, op. cit.
[11] Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista*, Torino 1977, p. 117.

La Via Lattea

le/riproduttiva». Il mondo immobilizzato nelle percezioni consuete viene reinventato: «La perturbazione e la deformazione sono in questo caso ricercate per se stesse essendo tuttavia ammesso che da esse non ci si può aspettare che una continua e viva rettifica della *legge*»[12]. Questa trasgressione che si verifica nella gratuità del gesto e assieme attraverso una "perturbazione" (che ricorda proprio l'"heimlich", il perturbante freudiano, l'angoscia che nasce dalla normalità e ne rappresenta l'altra faccia) è la regola nei film buñueliani. L'oggetto comune ci assale a tratti con una violenza non più trattenuta; subisce delle metamorfosi che lo strappano alla sua normalità (come il Cristo ghignante in *Nazarin* o la croce-temperino in *Viridiana*); passa da una funzione all'altra (la corda da gioco in *Viridiana,* gli abiti da sposa prima adorati dallo zio e poi profanati dai mendicanti nello stesso film); si degrada come tutti gli oggetti di *L'angelo sterminatore,* si consuma come la corona di spine di Viridiana gettata al fuoco. Ma la perturbazione delle cose diviene, nei film di Buñuel, segno di una mutazione di senso ancor più determinante e fatale: capovolgimento della biologia, metamorfosi dei corpi.

In qualche modo — assieme alla "perversione" degli oggetti e allo

[12] A. Breton, op. cit.

schizofrenico feticismo dei corpi — anche quest'altro corpo, il "corpo" del film (del cinema come sino allora si era dato) deve «perdersi, aprirsi e mostrare lo sporco, l'infezione dietro le sue immagini simmetriche e ripulite». È una scarica anale quella che scuote il mondo buñueliano.
In una sequenza di *Il fantasma della libertà* il pranzo della borghesia è trasformato in una defecazione collettiva (i water sostituiscono le sedie) durante la quale, senza apparente sorpresa, i "commensali" discutono di escrementi: cifre, quantità, destinazione in termini mondiali. La civiltà sprofonda sotto il peso dei propri rifiuti e, in quella stanza, solo il bambino esprime direttamente il suo bisogno di cibo («ho fame...»), ma, come tutti i diversi, il suo intervento deve essere censurato con imbarazzo, mentre lo si porta a mangiare di nascosto nella toilette. Dunque Buñuel *mette in scena* il capovolgimento dell'ordine su cui si fonda il mondo, suscitando e assumendo come "normalità" uno dei rimossi fondamentali su cui questo ordine si basa: lo sporco, lo schifo, la merda, le parti "basse", la "fisicità" stessa, in fondo. «L'interesse per gli escrementi è uno dei primi ad essere repressi nel bambino in nome della pulizia, parola *dietro* la quale si nasconde l'aspetto nevrotico della civiltà (così come sino ad ora si è sviluppata nel mondo occidentale) e *dopo* la quale si collocano il perbenismo e l'osservanza di questa stessa civiltà»[13].
Se il tema dell'analità sottende tutti i film di Buñuel c'è, però, in *Il fantasma della libertà*, uno sforzo evidente di tematizzazione. Ancora più avanti, infatti, la morte della sorella del commissario avverrà per espulsioni delle feci dalla bocca, come a visualizzare la primitiva equivalenza simbolica bocca-ano e un recupero dell'erotismo originario, infantile, perverso-polimorfo. Ma contemporaneamente, poiché la morte arriva in una situazione di "incesto", sebbene fantasmato, noi siamo portati a leggere la violenza di questo vomitare al mondo il "proprio" sporco come segnale di una trasgressione che interpreta Eros in quanto forza disgregatrice dell'ordine e del *corpo borghese*. È l'"amour fou" surrealista, letto non attraverso la spiritualità bretoniana, ma la violenza "fisicizzata" di Bataille e Artaud, surrealisti prima ai margini e poi espulsi dal movimento.
Rileggere Freud e il discorso sulla società anale può servire anche a definire il discorso sulla tecnica, là dove parlavamo dell'inquadratura buñueliana come spazio neutro, *caos* di oggetti, cose, corpi, spazio figurativo in cui si evidenzia il disordine del mondo.
«Bene ha fatto quindi, Abraham a ricordarci che embriologicamente l'ano corrisponde alla bocca primitiva, la quale è emigrata in basso, fino alla estremità dell'intestino. [...] le feci furono il primo dono

[13] R. Escobar: *Il Fantasma della Libertà*, in «Cineforum», 141-142.

che il lattante poté fare, sono ciò di cui egli si privò per amore verso la persona che aveva cura di lui. Dopodiché, in modo completamente analogo al cambiamento di significato nell'evoluzione linguistica, questo antico interesse per le feci si converte in stima per l'*oro* e il *denaro* [...]. Abbiamo notato una triade di qualità che spesso ricorrono congiunte: amore dell'*ordine, parsimonia,* e *ostinazione;* e dall'analisi di individui di questo tipo abbiamo dedotto che si foggiano di tali qualità perché il loro erotismo anale è stato assorbito e utilizzato in modo diverso. Parliamo perciò di *carattere anale* [...]» (Le sottolineature sono mie, *nda*)[14].
La disciplina, l'ordine, l'efficienza, la produttività sono la dilatazione sociale del discorso freudiano: rappresentano il modello di progresso borghese-industriale a partire dall'etica calvinista, l'etica dell'accumulazione e del risparmio capitalista. La scissione tra dovere e piacere, interiorizzata dall'infanzia, si risolve nell'accettazione del lavoro costretto, mentre la sessualità e l'erotismo sono ricacciati entro l'ordine dello "sporco" o ridotti a prestazione. Il soggetto si cancella nel "dover essere", ridotto alla sua pura capacità produttiva e socialmente valido solo in relazione a questa.

Il mondo è *osceno*

L'ordine, al contrario, *non* è il cinema di Buñuel: «Questo senso del disordine della vita spiega anche perché i film di Buñuel sono spesso visualmente fastidiosi [...] oggetti di ogni sorta. Il piacere formale è degradato dall'impurità delle cose. Il mondo attorno è *non-simbolico,* un disordine da cui l'uomo sceglie gli oggetti [...] il mondo è fisicamente antigienico, come il cibo di un contadino, è *osceno*»[15].
In *L'âge d'or* la catena di associazioni, dopo che i due amanti sono stati sollevati dal *fango* in cui facevano l'amore, comprende due inquadrature della donna seduta su un water e l'allargarsi progressivo di un mare di lava-escrementi a restituirci l'impressione visiva di una ri-nascita del mondo dall'eccesso degli elementi. Nel mondo primordiale in cui ha luogo la sequenza (rocce, scorpioni, riduzione ai bisogni primari) nemmeno l'amore scorda che «inter faeces et urinam nascimur», ed è proprio questa "memoria pulsionale" che deve essere consumata sullo schermo affinché la narrazione possa continuare, affinché una colonia di preti, dame e poliziotti possa fondare la Civiltà: Roma Imperiale. Ma altrove il detrito e la scoria riaffiorano, si ritagliano degli spazi, come altrettanti shock visivi,

---

[14] S. Freud: *Introduzione alla Psicanalisi,* Torino, 1974, p. 502-504.
[15] R. Durgnat, op. cit. p. 18.

che contaminano il corpo luminoso del film: il mondo degli insetti, le formiche sulla mano, i peli delle ascelle. Formicolio pulsionale che nessuna interpretazione simbolica può esaurire, che lo spazio convenzionale dell'inquadratura non sa più far tacere.
Si possono leggere in questo senso quelle che sono forse le più famose e celebrate fra le sequenze buñueliane: l'occhio tagliato, il protagonista che trascina pianoforti, corpi di asini putrefatti e preti, in *Un chien andalou,* e Modot che analogamente, in *L'âge d'or,* getta da una stretta finestra un aratro, un abete in fiamme, un vescovo, un ambasciatore e una giraffa.
Lo shock prodotto dall'occhio tagliato non consiste tanto nell'atto di violazione, quanto nell'apparire della materia gelatinosa che cola nell'inquadratura: shock legato a una trasgressione che, assieme allo sguardo abitudinario e all'innocenza dello schermo classico, aggredisce anche lo spazio formale del fotogramma, ripulito e asettico, segnandolo di una bavosità rimasta finora nascosta. Quasi la professione di fede del regista. Allo stesso modo, la fune trascinata a fatica dal protagonista rappresenta un "disturbo" nella visione, una "sgrammaticatura" pesante, priva di bellezza. La fatica evidente, la putrefazione, il caos, interrompono la semplicità della stanza, la invadono senza proporzioni e rispetto.
Ancora più significativa, da un punto di vista visivo, la sequenza dell'*Age d'or* in cui, a fatica, dalla piccola finestra in alto dell'inquadratura Modot fa uscire, gettandoli in basso, gli oggetti già nominati: la finestra, come il fotogramma, deve essere violentata nei propri limiti; la simmetria non serve che a contenere l'eccesso delle pulsioni e dei bisogni. La simmetria, la quadratura, i limiti che vengono violentati non sono altro che i corrispettivi formali di una geometria più generale: ciò che si è conservato nell'umanità è il «diritto di conservare, di acquistare o di consumare razionalmente, ma è esclusa per principio la *dépense*-improduttiva» (Bataille). Lo spreco, l'*inutile,* sono considerati malattie, qualcosa da cui è necessario guarire alla stregua di ogni affermazione violenta del piacere che interrompa la catena del lavoro-salario, imponendo i tempi dei bisogni dell'uomo: «Il disordine, sia che si tratti di arte, di disordine ammesso o di gioco, è ridotto in definitiva, nelle rappresentazioni intellettuali che ne fanno ricorso, a una concessione, cioè ad una "ricreazione" il cui ruolo sarebbe sussidiario. La parte più apprezzabile della vita è vista come la condizione — e persino come la condizione più deprecabile — della attività sociale produttiva»[16].
Tutto *L'âge d'or* è la storia di una *dépense:* un uomo getta via la carriera, l'onore, la "ragione" per soddisfare il desiderio. Progressiva-

---

[16] G. Bataille: *La critica dell'occhio,* 1972, p. 156.

Fernando Rey e Jean Pierre Cassel in *Il fascino segreto della borghesia*

mente egli provoca attorno a sé una sarabanda di disastri, incidenti, scombinando la sua immagine sociale e quella della famiglia di lei. Ed è qui che la radicalità di Buñuel si rivela sino in fondo, poiché il desiderio che nasce rotolandosi nel fango verrà sempre rimandato e sospeso; allo stesso modo in cui il protagonista di *Un chien andalou* morirà senza realizzare la propria sessualità e la coppia superstite, a primavera, perirà sepolta nella sabbia, mangiata dagli insetti (anche qui ritornano i motivi del *cadavere* e dell'*insetto*); allo stesso modo in cui Archibaldo de La Cruz si vedrà sottrarre uno dopo l'altro i propri delitti: il desiderio nasce dentro la trasgressione, ma è impossibile. La *frattura aperta dalla civiltà è ormai troppo profonda:* Buñuel non ci rimanda la felicità di una liberazione del rimosso e della sua riappropriazione, ma la traccia dura della difficoltà.
Le feci, lo sporco, il piede, il cadavere, nel loro apparire, sono allora una sfida aperta all'autorità che si perpetua attraverso il rispetto delle funzioni e delle categorie su cui si fonda l'organizzazione capitalistica del lavoro. "Buchi neri", squarci aperti nella catena di rimozioni su cui la civiltà si fonda; contro la razionalità asessuata, emerge di prepotenza la pulsione. Contro il *corpo borghese* (il corpo rituale, ripulito, nitido, privo di organi), si leva la "metafora narrativa" dell'*Angelo sterminatore,* film quasi emblematico del discorso fatto sinora.

Nello spazio costretto, chiuso, invalicabile della stanza si assiste a un processo di *decomposizione* e *degradazione* dei corpi degli ospiti. La loro patina brillante e la loro nitida apparenza pian piano si sfaldano sotto la spinta del bisogno: i vestiti di disperdono, sporcano, gualciscono; il rasoio passa dalla rasatura del mento a quella indolente delle gambe; la sete costringe a bere l'acqua marcia dei fiori; operazioni come tagliarsi le unghie sporche del piede vengono fatte apertamente; il pettine non riesce a pettinare sino in fondo i capelli ingarbugliati e unti; i corpi, impediti, si consumano, mentre i cadaveri nascosti negli armadi ("visualizzazione" del luogo chiuso in cui tutto è possibile: l'inconscio) cominciano a invadere con l'odore della putrefazione la stanza, provocando allucinazioni.
Esclusi dalla sicura riproduzione delle loro abitudini sociali, chiusi in un luogo che li costringe alla promiscuità, questi rappresentanti della borghesia vanno incontro a una perdita di identità che si riflette in uno sconvolgimento di tempo e spazio. Si consuma il tempo produttivo, misurato, e nella propria dilatazione trascina con sé la misura e le regole che contenevano e sublimavano la forza violenta dei desideri e delle pulsioni. Essi consumano tutto, sino alla comunanza estrema di erotismo e morte (i due amanti suicidi) e lo spazio della loro compressione diviene «uno *spazio ansioso* ma fertile, produttore di senso» (Enzo Ungari). I rifiuti e i loro escrementi, con cui sono costretti a dividere lo spazio, si accumulano al di là della soglia.
La società dell'opulenza, fuori della propria struttura di riproduzione e scambio economici, mostra la sua vera essenza di *indigestione*, incorporazione ed escrezione mai soddisfatte dall'eterogeneo, sino alla convulsione dell'orgia primordiale. E infatti, verso la fine della prigionia, il film è costellato di richiami magico-rituali: le formule magiche con le zampe di pollo e le piume; il sacrificio dell'agnello e l'allucinazione collettiva, la voce del profondo. Punto di ritorno a uno stato biologico, emergenza della pulsione che sconvolge i rituali preordinati dei corpi, la loro organizzazione: i limiti vengono prima spostati e poi fatti esplodere, così come, nell'atmosfera incerta creata da una fotografia sui toni del grigio, deflagra — attraverso i modi figurativi dell'accumulo, del caos, dell'antigienico — il rimosso di ciascuno.
L'ansioso, volgare formicolio di questo film richiama una frase di Bataille: «La terra è bassa, il *mondo è mondo*, l'agitazione umana è almeno volgare, e forse inconfessabile: è la vergogna della disperazione icariana [...] è l'agitazione umana, con *tutta* la volgarità dei piccoli e grandi bisogni, col suo disgusto gridato della polizia che la respinge, è l'agitazione di tutti gli uomini (fuorché questa polizia e gli amici di questa polizia) che condiziona da sola le forme mentali rivoluzionarie, in opposizione con le forme mentali borghesi [...] ab-

basso tutti i parolai con le loro elevazioni di spirito e il loro sacro disgusto dei bisogni materiali»[17].
La rivoluzione contro l'organizzazione sociale borghese non si compie né attraverso una razionalizzazione delle strutture né attraverso — come scrive Benjamin — una «scienza progressiva e ottimista». Il passaggio necessario è la discesa nel "negativo", sola forma di radicalità che rimette in discussione la conoscenza, la qualità della vita, la riduzione "economica" della totalità dell'uomo, la barra che separa conscio e inconscio. È il nodo centrale della rivoluzione surrealista e l'unico punto a partire dal quale oggi si può basare qualsiasi analisi sull'impegno di Buñuel, sulle sue derivazioni politiche.
Questa aggressione della "volgarità" assume nella produzione buñueliana varie forme: in *Viridiana* è la contaminazione tra il corpo intatto della vergine e la povertà, le malattie, la bruttezza, la crudeltà della "corte dei miracoli" che essa ha beneficiato e che le risponde con l'insulto, il furto e infine la tentata violazione/degradazione della sua integrità senza *macchia* (essa alla fine sceglierà, sì, la contaminazione, ma dentro la sua classe sociale e nel chiuso della casa). Il passaggio lacerante attraverso la propria biologia è il primo passo: «Coloro nei quali si accumula la forza di eruzione sono necessariamente situati in basso», scrive ancora Bataille nel 1927. Nel cinema di Buñuel la mano del lebbroso agguanta la bianca colomba, l'animale sacro di Viridiana, riflesso della bianchezza e dell'intoccabilità del suo corpo e vuole divorarla. L'infezione invade il campo del "puro".

L'arte: una ferita sul proprio corpo

«Quelle che avete preso per mie opere, altro non erano che scorie di me stesso, raschiate dall'anima e che l'uomo normale non raccoglie». Per Artaud "prodursi" nella creazione non significa esteriorizzarsi e "perdersi" come soggetto, ma piuttosto metamorfizzarsi, metamorfizzare la propria biologia, violentare la propria "rigida" costituzione. Come per il surrealismo, l'Arte non è più solo atto separato e ricompositivo, ma una ferita sul proprio corpo, la cui traccia deve rimanere dentro le parole o le immagini fino a violentare, con il peso della fisicità, la comunicazione asessuata. In questo senso, la rivoluzione cui guarda il surrealismo non può limitarsi a aggredire il "corpo sociale", la legge, l'istituzione, ma le interiorizzazioni che ciascuno ne ha fatto, il corpo individuale-riproduttivo, la biologia di ognuno.
In Buñuel, la separazione tra il corpo del regista e il suo "altro", il

[17] G. Bataille, op. cit., p. 153.

film, sembra a tratti ridursi. Buñuel in questi momenti non racconta né organizza, piuttosto lascia affiorare nel testo le scariche pulsionali che l'hanno con violenza attraversato: sono appunto le immagini dell'incongruo, dello sporco, delle formiche: immagini da sempre chiuse entro ellissi dal cinema classico. Soprattutto, il cinema di Buñuel è *mise en scène* della "perversione", critica alla sessualità riproduttiva, reintegrazione di pulsioni e desideri che nel corso dell'adattamento alla vita sono scivolati di metafora in metafora, sotto la barra della censura. Il riferimento sadiano è preciso (soprattutto dove l'autore francese aveva reclamato la disponibilità sul corpo dell'altro, l'esigenza della violazione, come in "Francesi, ancora uno sforzo"): alla "perversione dell'oggetto" risponde la "perversione del corpo".

Scrive Lacan a proposito di Bellmer, pittore surrealista, e delle sue composizioni "fantastiche", ottenute attraverso l'accumulazione e l'accostamento di serie di nudi ritagliati, disarticolati, disposti geometricamente: «Il corpo è paragonabile ad una frase che ci inviti a disarticolarla, affinché si ricompongano, attraverso una serie infinita di anagrammi, i suoi contenuti veri»[18].

Il corpo esiste, dunque, per metamorfizzarsi: l'impressione visiva più forte in Buñuel è proprio questo "dislocarsi" continuo degli arti, delle mani, dei piedi in luoghi lontani da quello loro proprio. Il regista spagnolo predilige le inquadrature che ci restituiscono solo una visione parziale del corpo, sospendendo la nostra abitudine percettiva e permettendo così al "desiderio" di proiettarsi sull'oggetto e reintegrarlo fantasticamente all'insieme o di accettarlo come frammento in cerca di una possibilità diversa di vita.

«Il corpo sapientemente fatto a pezzi può essere diviso in un gran numero di elementi che, separatamente, "vivranno trionfalmente la propria vita", oppure può essere moltiplicato all'infinito in una serie di immagini che si ripetono. Gli si sottraggono delle membra, gli si aggiungono degli elementi. Queste operazioni algebriche ("l'ebbrezza è un numero", scriveva Baudelaire) aprono un campo illimitato alle possibilità del desiderio, che saccheggia e crea [...] analogamente in Bellmer è un atto violento che afferma, distrugge e costruisce, ad un tempo, il corpo "reale": [...] il tal particolare, la tale gamba, è percepibile, accessibile alla memoria e disponibile, in sostanza è *reale*, soltanto se il desiderio la prende fatalmente per una gamba. L'oggetto identico a se stesso rimane senza una realtà...»[19].

Questa disponibilità alla visualizzazione frammentata del corpo è tipica di Buñuel: in *Un chien andalou* come in *L'angelo sterminato-*

---

[18] Cit. in *Breton e il surrealismo*, op. cit.

[19] X. Gauthier: *Surrealismo e sessualità*, p. 43.

Kay Meersman e Zachary Scott in *Violenza per una giovane*

re i momenti dell'amore fisico ci vengono mostrati attraverso inquadrature ravvicinate del corpo degli amanti, che escludono testa e gambe; *I figli della violenza* e *Violenza per una giovane* sono caratterizzati da inquadrature parziali del corpo delle ragazzine: sulle gambe di Macha corre il latte (lo sperma maschile corrompe...), mentre il corpo di Ewie — punto d'incontro degli sguardi desideranti degli uomini — si esibisce, ora in particolari delle gambe, ora in particolari del seno acerbo, mai nella sua totalità (e del resto le gambe, come il "piede", sono una *fissazione* buñueliana, basti pensare che il meccanismo della violenza scatta in *Viridiana* quando la ragazza sonnambula mostra le gambe allo zio); in *Tristana* e in *Il fantasma della libertà* troviamo due inquadrature di gambe (di cui una, quella su Tristana, ci mostra un moncherino) da sotto il pianoforte; e possiamo citare ancora: la schiena e la colomba bianca che ne riproduce la dolcezza di linea, in *I figli della violenza;* la coscia denudata da Antolin in *Tristana;* l'inquadratura della gamba scoperta con il reggicalze nero dell'uccisa in *Estasi di un delitto.* E per di più — sostituto su cui continuamente si sposta il desiderio — diventa il percorso delle mani: la mano e le formiche, la mano sull'asfalto, la mano tagliata che nell'allucinazione striscia sul pavimento in *L'angelo sterminatore,* la mano "vivente" nel manifesto di *L'âge d'or* e la serie di "attrazioni" sulle dita che abbiamo già visto; le mani di Archibaldo de la Cruz che modellano i vasi e stringono il collo del manichino.

A volte il corpo lascia come traccia di sé solo la sua impronta o il suo involucro: la presenza del corpo del ciclista sul letto in *Un chien andalou* è segnata solo dall'incavo del materasso e dai vestiti disposti in ordine: volontà del corpo di violare la propria fissità, la propria irriducibile anatomia, in un processo di continua metamorfosi. Al desiderio rimangono delle tracce, dei sostituti: Modot trascina il *vestito vuoto* della ragazza alla festa in cui sa di trovarla e la ragazza è là con il medesimo vestito, ora pieno, "reale". I corpi e le anatomie e gli involucri si rincorrono in un gioco continuo. A volte il corpo si *frantuma;* il corpo di Tristana, dall'incontaminato alla degradazione: la perdita della gamba. Ciò che rimane dopo questa sorta di esplosione sono l'arto artificiale e la stampella. «Così sei anche più desiderabile» dice don Lope, e una pioggia di indumenti intimi seppellisce la protesi.
Del feticismo di Buñuel, del resto, si è già troppo parlato, essendo un tema ricorrente del suo cinema. Piuttosto si può aggiungere che il motivo del piede, tanto caro al nostro regista e strettamente legato alla cultura erotica spagnola, rivestirebbe per Bataille altri significati: il piede è la parte più vicina alla terra, al suolo, allo sporco, appartiene, dunque, a quelle parti del corpo che la "cultura" ha confinato nell'imbarazzo e nel silenzio.
Il senso che diamo alla parola *perversione,* parlando del corpo nel cinema buñueliano, va comunque ben al di là della normalizzazione del feticismo o di qualsiasi altra "fissazione" erotica. Sembra scritta per lui questa favola nera di Bellmer: «Gli amanti potranno allora scriversi lettere di amore simili: "Che ne diresti se domani sistemassimo il cappello con i tulipani neri della tua matrice e provassimo anche a sollevarti la pelle della schiena, partendo dalla vita, in modo da velarti il viso, eccetto il sorriso? [...] Quanto a me, che ne dici se mi mettessi i calzoni attillati fatti con le tue gambe senza cuciture e guarniti per tutta la lunghezza, nella parte interna, con finti escrementi? E pensi che vada bene se mi abbottono sul petto, senza prematuri languori, il gilet tremante e pesante dei tuoi seni? Quando sarò immobilizzato sotto la gonna pieghettata delle tue dita [...] soffierai in me il tuo profumo e la tua febbre affinché in piena luce dall'interno del tuo sesso esca il mio [...]"»[20].
Il corpo *individuale* si perde, raggiungendo lo stato cui ognuno aspira: l'*androgino* originario. Dalla frantumazione, attraverso lo scoppio, la degradazione e la dissoluzione («Iddio non può avere creato una materia tanto indegna e impura come il nostro corpo [...] Bisogna umiliare il corpo e disprezzarlo, sottoponendolo incessantemente ai piaceri della carne» è la dottrina enunciata dall'eretico Priscilliano in *La Via Lattea*), il *corpo comune* compie il proprio

[20] X. Gauthier, op. cit., p. 44.

processo di disarticolazione lungo una linea di tensione che vuole conoscere, senza mediazioni, l'"anatomia del desiderio" rimettendo in gioco ogni determinazione di funzione, capovolgendo il destino degli organi: i ruoli. L'ansietà, la lacerazione, che percorre l'opera di Buñuel è resa visivamente: è l'ansia di una "confusione" col corpo altrui, volontà di ridiscutere l'economia del desiderio, la sua parzializzazione: nella sequenza della coppia nel fango, la primordialità degli elementi, la tensione degli amanti, la loro impossibile separazione ripetono la scena primaria: il trauma del distacco da quella totalità che era il corpo materno, necessario per accedere dolorosamente alla "civiltà". L'eros è il conato, grido e richiesta d'"amore" senza condizioni.

La riconquista della sessualità

Il corpo vuole "fondersi": "sconvolgente" è la fusione del corpo giovane con il volto avvizzito, in *Il fantasma della libertà;* ma anche più efficace è la sequenza del manichino in *Estasi di un delitto.*
Prima lo scambio dei corpi: quello raggelato, del manichino di cera, viene abbigliato con i "vestiti reali" della donna; una traccia della sua sensualità sembra allora rimanere su quelle membra immobili, mentre al culmine della propria ossessione Archibaldo fa vestire la ragazza con i vestiti della statua. Pigmalione si innamora della statua? O vuole ucciderla? Egli bacia le labbra di cera e deve poi ripiegare sul bruciare il manichino: la sequenza è incredibile. Il fuoco è l'elemento purificatore, ma *bruciare* è anche "messa in scena" dell'*esperienza del limite,* sperimentazione dell'unione tra il dentro e il fuori, regressione. La cera del volto cola tra le fiamme: da allora in poi per Archibaldo la serie dei tentati omicidi avrà una prima decisiva sosta. Attraverso il fuoco egli riconquista la propria sessualità: ciò che egli brucia è il femminile e l'orrore che gli suscitava, assieme al turbamento del primo desiderio. Egli brucia la separazione, purifica il corpo attraverso la dissoluzione dell'identità sessuale e della sua gelida fissità.
E dove il corpo non produce da solo il proprio "sconvolgimento", esso deve essere *violato.* La *vergine,* l'adolescenza, l'infanzia sono i luoghi dell'*intatto,* il corpo *chiuso* individuale che deve spalancarsi e subire mutazioni di senso, entrando nella spirale delle trasformazioni possibili (l'infanzia è d'altronde, come l'adolescenza, anche il luogo dell'ambiguità, di questa disponibilità a divenire che non è mai completamente innocente).
È la pura (ma inquietata già di segnali) innocenza di Tristana, la cui violazione si compie nel cerchio edipico: esternamente si manifesta nella caduta del lutto, dell'abito-difesa, e sfocia nella profanazione della carne incorruttibile di lei e nell'esibizione da padrona a servo

(dall'alto del balcone al basso del giardino) del corpo mutilato. La devastazione del corpo mette a nudo il meccanismo trasgressivo del desiderio: una risata "nera" contro quella illusione di bellezza e tenerezza che è l'amore.
È la selva di donne-bambine: la ragazzina di *Violenza per una giovane,* film che gioca le sue migliori possibilità proprio nell'accentuare, attraverso i "particolari", l'ansia erotica che si stabilisce tra lei e l'adulto (o gli adulti, apparentemente meno implicati, ma non estranei nel "film" a questo sottile erotismo); e poi Viridiana e Macha di *I figli della violenza.* Il senso di queste figure sospese tra l'innocenza e la consapevolezza si condensa nella silenziosa inquadratura sulle gambe martoriate della ragazzina violentata e uccisa in *Diario di una cameriera.* La registrazione immobile della violenza è inquietata solo dallo strisciare di una lumaca lungo la carne. Come il latte sulle gambe di Macha, come il miele per Ewie, è sempre il fluido, il *vischioso* l'elemento di aggressione perturbante l'ordine del corpo incorrotto. La densità degli elementi avvolge e richiama la "pesante" evidenza del piacere maschile. Lo sporco percorre la bellezza, ne sconvolge l'armonia.
In *L'Angelo sterminatore* al centro è la figura di Letizia, la vergine, («Vergine? — dicono di lei gli invitati — sarà un nuovo tipo di perversione»). Da lei si scatenano gli eventi: è lei a prefigurare la chiusura nella stanza, rompendo all'improvviso la finestra (l'elemento di separazione) con il portacenere; è lei, infine, a risolvere la situazione, attraverso la ripetizione dei gesti iniziali, e a far uscire la gente dalla casa. Figura circondata da tabù, la vergine rappresenta la magia della sessualità femminile, il mistero che produce orrore, poiché non si dà, non si lascia conoscere, non permette la propria esplorazione e colonizzazione: violare significa domare il flusso cosmico, la morte e l'indefinito di cui la donna rappresenta il senso, sottomettendola al "maschile", sotto il cui segno, d'ora in poi, si iscriverà l'economia della sua sessualità.
Violare è dunque anche misurare e dare limiti al "diverso", esorcizzarne la potenza, ridurlo nell'ordine genitale. Questo paradosso del desiderio per il corpo impenetrabile è ciò che conduce il gioco della donna nell'ultimo film, *Quell'oscuro oggetto del desiderio.* Per Buñuel la violenza è ancora necessaria affinché il corpo entri nella catena metamorfica: l'aggressione alla donna in *Un chien andalou* produce sotto le mani dell'uomo una proliferazione della geometria femminile, una serie di trasformazioni legate al desiderio.
Allo stesso modo che per Sade, tutta l'opera di Buñuel «sembra essere un disperato grido lanciato all'immagine della verginità inaccessibile, grido nascosto e come incastonato in un cantico di bestemmie. *Sono escluso dalla purezza perché voglio possedere colei che è pura. Non posso non desiderare la purezza, ma son nello stesso*

tempo impuro perché voglio godere l'ingodibile purezza [...] la purezza verginale deve essere costantemente macchiata allo scopo di renderla sempre presente»[21].

Viridiana

La purezza fa presente all'uomo la sua possibilità di caduta, perché egli può violarla, e assieme pone limite e resistenza a questa caduta. Il desiderio si definisce nella "trasgressione", nasce ai limiti delle regole, spostando "progressivamente" i confini che egli stesso si è posto: perché ritrovare la purezza è possibile solo passando attraverso la "perversione", mettendo a nudo i meccanismi di potere che affiorano dietro la facciata dell'amore "tranquillo": metamorfosi e stupro dolorosi del corpo, strappato alla sua pura "funzionalità". La devastazione dei corpi, dunque: la corte dei miracoli, i ciechi, gli storpi, i nani, il sordomuto, gli scemi di *Las Hurdes* sono il riso osceno che si erge contro il mito della "naturalità", di un facile recupero della totalità distrutta dell'uomo. Non è casuale che nel finale di *La Via Lattea* sia il corpo profanato, il corpo *prostituito*, a produrre la vita, dando origine all'estrema metamorfosi, da cui è escluso il corpo maschile: la *maternità*.
Ma dove si esprime sino in fono questa dialettica vissuta dal corpo e dal soggetto, tensione e distanza mai colmata tra maschile e femminile è in *Un chien andalou*. Sin dall'inizio il film si stabilisce su di una "figura" fondamentale, quella dell'antitesi. La prima inquadratura ci mostra un Buñuel giovane che nella notte affila un rasoio

---

[21] P. Klossowski: *Sade prossimo mio*, 1970, p. 150.

guardando fuori dalla finestra, verso l'alto. L'inquadratura successiva mostra, in soggettiva, il cielo notturno e la luna verso cui avanza una nuvola, a tagliarla. La prima antitesi è tra il dentro e il fuori (la stanza e il cielo, l'esterno della casa), separazione che apparirà ancora nel corso del film, ad esempio nella scena della ragazza che *dalla finestra* osserva il ciclista o in quella dell'uomo che *dalla finestra* guarda la ragazza-androgino raccogliere la mano dal selciato. L'elemento comune è la *finestra:* elemento di separazione, ma assieme di unione, tramite per il passaggio e la trasparenza.
Del resto l'antitesi — che si gioca ora sulla finestra ora sulla *porta* — è una ricorrenza buñueliana: *L'angelo sterminatore* è un gioco di soglie non oltrepassate, di finestre e di porte che danno sull'esterno, di armadi a muro che si aprono nella casa: un film costruito sulla chiusura e sulla ripetizione in interno e sulla libertà dell'esterno; in *Il fantasma della libertà* la locanda è un labirinto di porte; in *Nazarin* l'unica possibilità di entrare dal prete è quella di passare attraverso una finestra. Infine in *Estasi di un delitto* come in *L'angelo sterminatore,* lo spazio "esterno" è lo spazio della rivolta, l'unico agibile perché fuori della ritualità borghese. Spazi che si toccano solo attraverso un atto di trasgressione/violazione: è la pallottola che rompe il vetro, uccidendo la governante. Ma la rivolta che penetra nella casa della borghesia ne sconvolge le coordinate, spezza il rito imponendo il proprio ritmo e provoca il precipitare nella nevrosi, la perdita di identità.
Il tema della *porta* (che nasconde, attraverso un diaframma, ma assieme consente lo scambio) è la visualizzazione di una separazione più profonda tra conscio e inconscio: il dietro della porta è spesso il luogo dove può accadere l'impossibile. Dietro gli armadi a muro, in *L'angelo sterminatore,* si fa l'amore e si cerca la morte, c'è il mare, si sfugge all'anonimo della promiscuità, immergendosi in uno spazio fantastico dove il privato acquista forza; dall'armadio sfuggono l'odore della putrefazione e una mano stregata: strappi del profondo che invadono il quotidiano. Dietro la porta della locanda, in *Il fantasma della libertà,* si esercita il masochista, si compie l'incesto, strani frati giocano a poker, una ballerina danza in piena notte un flamenco infuocato.
L'antitesi tra esterno e interno richiama immediatamente l'altra contrapposizione che diverrà il nucleo significante di *Un chien andolou,* quella tra *maschile* e *femminile,* separati da una immobilità il cui superamento sembra essere lo sforzo di questi 17 minuti di cinema. Già la famosa sequenza dell'occhio tagliato si è più volte prestata all'interpretazione luna-occhio/femminile nuvole-rasoio/maschile, in una restituzione simbolica dell'unico modo possibile (la violazione e penetrazione) attraverso cui può darsi la congiunzione dei due princìpi. L'opera stessa nasce segnata dalla luce indistinta e

sbiadita, quasi nebulosa, dell'inquadratura notturna, cui si contrappone la violenza aggressiva del rasoio sul cuoio. Lo stesso ciclista che arriva si fa portavoce dei due princìpi: la sua mascolinità è attenuata dalle mantelline che porta addosso e che mimano l'abbigliamento femminile e sul petto, sintesi della sua figura, porta una scatola in cui è chiusa una cravatta.
Ma prima di analizzare questa dialettica tra maschile e femminile, soffermiamoci un attimo sulla metafora dell'occhio: al di là delle facili interpretazioni psicanalitiche, il *taglio dell'occhio* concretizza violentemente il rifiuto dello sguardo, come mezzo principale di conoscenza, come luogo in cui si è concentrato il nostro potere organizzativo sulla realtà. Il *cieco* o, in qualche modo, l'assenza di sguardo sono figure tipiche in Buñuel, quasi una proposta del "cieco veggente", colui che ha sviluppato per necessità le possibilità conoscitive di tutti i sensi. Il cieco è presente in *I figli della violenza* e in *La Via Lattea;* in *Viridiana* guida la rivolta. Il protagonista di *Un chien andalou* quando aggredisce la ragazza ha lo sguardo bianco, privo di pupilla, e la coppia finale, affondata nella sabbia, è *cieca* (come la definisce la sceneggiatura). In *L'âge d'or,* nel corso della sequenza in giardino, a un certo punto Modot si *copre* gli occhi con le mani e il suo viso si insanguina, gesto ripetuto poi dal direttore d'orchestra che lo sostituirà nel rapporto con la ragazza. Il taglio dell'occhio, l'eliminazione dello sguardo, libera le possibilità nascoste, il linguaggio "reale" del profondo: la cecità infatti non è legata alla quotidianità della visione, "simbolicamente" non vede il reale e può riorganizzarlo secondo i dati che le vengono rinviati dagli altri sensi. In qualche modo può "stravolgere", scivolando al di là del dato concreto.
A volte Buñuel sembra dilatare questa affermazione ai modi verbali, segnalando la loro impotenza attraverso la *cancellazione-rifiuto* della parola: è la figura di Saturno in *Tristana,* dove il regista ha bisogno di sovrapporre il passaggio del treno f.c. a un dialogo "silenzioso", quello tra due sordomuti, quasi a caricarne l'assenza di suono; in *Il fascino discreto della borghesia* più volte brani di dialogo, nei momenti di maggiore significanza, sono coperti da rumori d'auto o di aerei f.c.; in *L'angelo sterminatore,* in luogo della cancellazione, assistiamo alla sostituzione, allo scambio dei termini: anziché dire «fra due ore sarà morto» per due volte il medico dirà «fra due ore sarà completamente calvo». Il "reale", ciò che non è serrato nei codici e soffocato dalla legge, può nascere, per Buñuel, solo dal silenzio dello sguardo e della parola, come l'inconscio si rivela nel silenzio della coscienza e negli strappi della censura.
Legata a questo tema della rottura della conoscenza "tranquilla" e acquisita sta l'ossessione della perdita di identità sessuale, di (con) fusione nel corpo dell'altro, che si produce visualmente a vari livelli

nel corso di *Un chien andalou*. Il *culmine* di tale processo è segnalato dall'inquietante androgino della strada, cui guarda con desiderio straziante il protagonista, ma la cui perfezione è irraggiungibile, così come è impossibile superare la barra della prima separazione, quella che ci ha costituito in rapporto al principio di realtà e alla sua legge. Il *vetro* diviene la materializzazione simbolica della rigidità (come il fuoco della fusione), la barriera tra il momento della soddisfazione non differita e il cominciare a dare un nome e un confine alle cose del mondo, in cui non è più possibile (con)fondersi.

Il metamorfico è il gioco delle trasformazioni in cui il corpo sembra proiettarsi in avanti: la sequenza già descritta, con i passaggi corpo coperto/corpo svestito/seni/natiche, punteggiati da dissolvenze; lo scivolare di alcune parti del corpo su quelle dell'altro: «In piano americano compare improvvisamente l'uomo della mantellina, che porta velocemente la mano alla bocca come qualcuno che sta perdendo i denti. La ragazza lo guarda sdegnosamente. Quando il personaggio ritira la mano, si vede che la sua bocca è scomparsa. La ragazza [...] si rifà le labbra con il rossetto. Si rivede la testa del personaggio. Nel posto in cui si trovava la bocca cominciano a spuntargli i peli. Accorgendosene, la ragazza soffoca un grido e si guarda rapidamente l'ascella che è completamente depilata»[22]. Infine, la *trasformazione del corpo in "altro"*: la mano con le formiche diventa «una macchia di peli ascellari, che diventano un riccio marino, che diventa una nuca».

Nel finale del film, il maschile si incarna nel nuovo personaggio, nella sua efficienza e sicurezza, nella sua mancanza di rispetto per il diverso o l'incertezza: egli strappa con foga le mantelline al personaggio principale e lo punisce. Quando si volta il suo viso si rivela eguale a quello dell'altro: il personaggio con le mantelline lo uccide ed egli cade nel prato, aggrappandosi senza riuscirvi alla schiena nuda di una donna (statua) di spalle. «Il tema erotico sembra dominante, ma, in realtà, ciò che rende bellissima la sequenza è la sconnessione degli strati spazio-temporali in una dimensione onirica, ottativa, quasi un tentativo di ricordare, di rimembrare e risperimentare una situazione preumana»[23]. Ma nemmeno al momento della morte egli riesce a ricomporre l'unità originaria: *il femminile si è definitivamente raggelato fuori di lui*. Il mondo della metamorfosi dell'Eros è pietrificato e da questa morte si riproporrà (sino alla decisiva putrefazione primaverile) la coppia: la certezza, senza dinamica, delle identità e delle funzioni.

---

[22] «Avant-scène», op. cit.

[23] S. Toni: *Metafora e mistero*, in «L'idea del Teatro e la crisi del Naturalismo», Ed. Caldarini.

DOSSIER BUÑUEL

Quei pallidi oggetti del desiderio

Paola Benigni

Filmare la fisicità dello stato d'animo femminile, come fa Buñuel, significa invadere i confini del mistero, infrangere lo schema logico, penetrare nel luogo della contraddizione, dell'ambiguità e della falsità, che sono da sempre sinonimo di femminilità. Senza pretendere di svelare alcun mistero, Buñuel filma il mistero in quanto tale, imprimendo sulla pellicola le immagini impellenti che gli vengono alla mente; come nell'ultima scena di *Quell'oscuro oggetto del desidero,* «nella quale una mano di donna rammenda con cura uno strappo su un mantello di pizzo insanguinato» («Mi tocca in modo particolare», confessa il regista, «e non so dire perché»[1]).
È il rito del sangue verginale che lascia un vuoto incolmabile, un passaggio libero: l'accesso al centro del corpo da dove può passare il nemico. È l'inizio della maledizione di essere in quel labirinto di carne e di sangue chiamato seduzione da dove emerge la seduttrice-sedotta, sexy o eterea, novizia o ballerina, serva o borghese, il cui più grande desiderio sembra essere quello di entrare nella sfera maschile, che le appare l'unico luogo legittimo per una vera esistenza significativa. Da sempre diseredata, ella si scopre seduttrice per potersi appropriare del potere maschile e rivendicare se stessa come non inferiore, servendosi di arti/armi seduttive abilmente raffinate e risplendenti di erotismo. Ma spesso accade che queste mostrino il risvolto della sconfitta per chi le ha impugnate a strumenti di potere.
Arti/armi pericolose, dunque, che a volte sanciscono la debolezza delle protagoniste, come nel caso di Susana (*Adolescenza torbida,* 1950), la bionda adolescente dal volto innocente, dallo sguardo ammaliante che suscita sensualità promettendo sogni d'amore. Si addentra nel mondo maschile (Susana è fuggita dalla prigione ed è stata accolta in una fattoria) in modo disinvolto, mirando a sconvolge-

[1] Luis Buñuel, *Dei miei sospiri estremi,* Rizzoli, p. 246.

re l'ordine costituito. Il clima di seduzione che riesce a creare è esaltato dalle presenze maschili che via via conquista fino a quando attirerà nella trappola l'uomo che la interessa di più, il padrone. Si pensi a quando Susana decide di conquistarlo: la vediamo calarsi la scollatura del vestito portandola sulle braccia e poi presentarsi al padrone con la sua candida aria da bambina indifesa. È l'inizio del sadico gioco amoroso che lei dirigerà, facendo innamorare il padre, il figlio e il servo, seminando zizzania tra loro, rendendoli antagonisti e senza dignità, spasimanti istupiditi da una adolescente.
Nell'uso strategico della sensualità Susana prelude a Patricia (*Estasi di un delitto,* 1955), anche se quest'ultima ne fa un uso più esistenziale che di sopravvivenza. Appare infatti con un vestito nero attillatissimo e tacchi a spillo che le conferiscono una sensuale andatura, gli occhi truccati di nero, la bocca dipinta di rossetto. Ha l'aria da vamp, è bella, sexy e provocante. Sta uscendo dalla casa di un'amica e saluta in modo amichevole un uomo, che però non la riconosce. Procede quindi verso la sua auto dove il fidanzato, stanco di aspettarla, suona forsennatamente il clacson. Sta per salire... ma avverte lo sguardo dell'uomo che ha salutato. Scoppia in una provocante risata e maliziosamente gli dice: «Adesso mi riconosce!»
La scena esprime pienamente la psicologia di Patricia, provocante e provocatoria, che concentra tutte le sue energie sul corpo mostrato come oggetto sessuale. Il suo comportamento spregiudicato crea un certo disagio nel pubblico maschile e soprattutto nel suo uomo, che è reso ridicolo dai suoi atteggiamenti indisponenti. Esemplare in questo senso è la scena del casinò: a un tavolo da gioco si toglie una scarpa e la mette sul tavolo per mostrarla a un amico; finisce i soldi e con aria spavalda li chiede al fidanzato, che si rifiuta di darle ancora denaro; la scena si conclude con schiaffi, discussioni, separazioni e liti. Il giorno dopo verrà trovata morta suicida con un biglietto per l'amante come perpetuazione del suo struggimento d'amore. Le sue ultime parole rivelano il suo modo di essere: «Non riesco a sopportare una vita simile, spero che il ricordo della mia fine ti angosci per tutta la vita. Patricia».
L'ambivalenza di questa donna, destinata a essere perdente e che esprime al tempo stesso la ribellione a un destino di sconfitta, perseguiterà tale personaggio fino all'atto finale, culmine dell'impossibilità di risolvere i conflitti gettati sul corpo oggettivato a feticcio sessuale.
La sensualità, da sempre patrimonio delle donne, qui sembra essere invece una futile arma/arte o addirittura un'arma perdente. Ma non tutte le donne sensuali sono così sfortunate, come è il caso di quelle che stanno dentro l'istituzione del matrimonio. Tuttavia solo rari "oggetti del desiderio" riescono a usare la sensualità in modo vincente. Uno di questi è la donna-demonio (*Simon del deserto,* 1965),

Rosita Quintana, Victor Manuel Mendoza e López Somoza in *Adolescenza torbida*

bionda e delicata, evanescente e misteriosa. Il suo comportamento seducente rimanda a una certa immagine femminile, satanica, profondamente radicata nell'immaginario maschile. È il diavolo in persona che si incarna in varie figure femminili per redimere Simon dal suo misticismo.

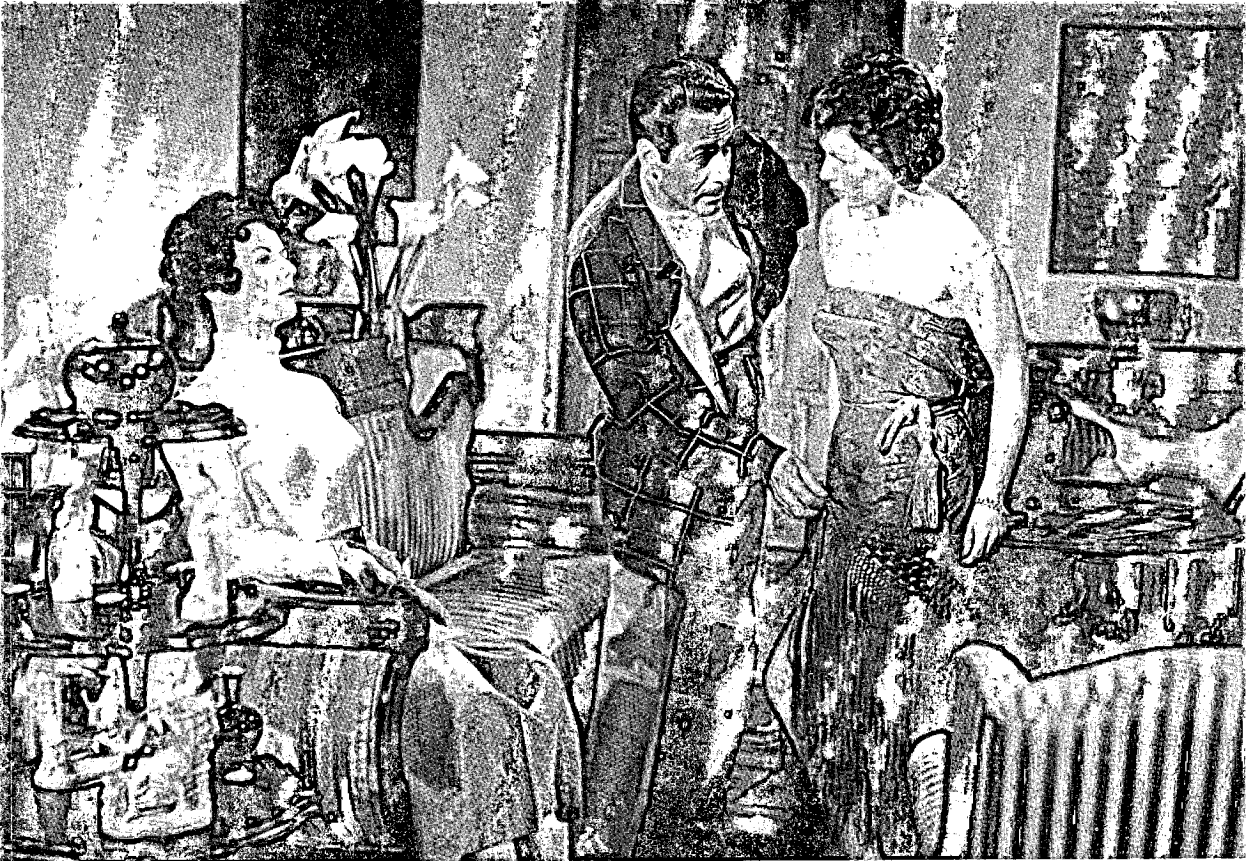
All'inizio nelle vesti di una provocante contadina che cammina ancheggiando, poi di una bambina vestita da marinaretto: si dondola e si dimena, canta e balla con atteggiamenti provocanti, poi si siede e solleva oscenamente la gonna mostrando le bianche cosce invitanti, velate da calze di seta e giarrettiere nere, ride e si slaccia il corsetto mostrando i seni prorompenti. Si avvicina a Simon per tirargli la barba, ma visto che lo stilita continua a pregare gli mostra la lunga lingua seducente. Sparisce e ricompare ai piedi della colonna con una scopa in mano: si volta ed è una vecchia strega sdentata, tutta rughe e seni avvizziti, simbolo della carne femminile disfatta e ripugnante, materia pura, assente di spiritualità e di erotismo. Infine la donna-demonio compare dentro una cassa da morto che cammina e si spalanca dall'interno: la donna è ora vestita con un abito che copre soltanto un seno. Improvvisamente, nel silenzioso deserto siriano, si sente il rumore di un jet, poi la mdp è dentro un locale notturno dei nostri giorni e inquadra la donna bionda che balla come un'indemoniata e guarda Simon con aria vittoriosa.

Lo stesso sguardo di vittoria si è visto in Susana *(Adolescenza torbida)* quando conquista tutti gli uomini della fattoria. La sua strate-

gia, apparentemente perfetta, è di eliminare la moglie del padrone e sostituirsi a lei. Nello spazio del potere che Susana si sta velocemente conquistando, subentra proprio la moglie di don Guadalupe, che fino a quel momento aveva covato la sua gelosia senza reagire e che ora invece è decisa a eliminare la giovane e a affrontarla direttamente fino a picchiarla. Tuttavia non sarà la moglie del padrone a sconfiggere Susana, ma una delle sue vittime maschili. Sarà infatti il servo a vendicarsi del suo gioco seduttivo riconducendola nel carcere da dove è fuggita.
Susana risulta ovviamente perdente. Nonostante le strategie seduttive per entrare nella sfera del potere, rimane condannata dalle sue stesse armi a essere soltanto il piacere, la vitalità, il peccato, il disordine. Anche Patricia è condannata, ma da se stessa, alla punizione del corpo: lo sfregio di tagliarsi la gola è chiaramente il simbolo di sfigurare la propria bellezza, ma è al tempo stesso anche l'estremo desiderio di sopravvivere come immagine diversa da quella che è stata. Il suicidio sancisce la sua sconfitta ma anche il morboso bisogno narcisistico del voler vivere oltre la morte, dentro l'anima del suo amante.

Il fascino del matrimonio

Il tentativo di accedere al simbolico attraverso la sensualità del corpo condanna la donna all'incapacità di percepirsi al di fuori dell'occhio dell'uomo, all'impossibilità di essere un soggetto autonomo. La maggior parte delle donne rappresentate da Buñuel attuano questo tentativo, sebbene non tutte usino la sensualità come arma di conquista. È l'esempio delle mogli (e non solo), che non hanno bisogno di sedurre, poiché appartengono già a un uomo. La loro vocazione è quindi quella di mantenere il legame matrimoniale — quale luogo di stabilità — attraverso la complicità con il marito, tenendo il marito quindi nelle regole e nei legami del matrimonio, evitando le trasgressioni che possano far vacillare la gabbia "dorata" in cui vivono.
Tutto ciò sembra trovare in doña Carmen *(Adolescenza torbida)* l'esemplificazione di quanto è stato detto. È la moglie di don Guadalupe, un ricco proprietario terriero; una donna di mezza età, non bella, quasi asessuata, che sembra aver rinunciato alla propria sessualità per entrare nel ruolo di moglie e di madre. Apparentemente è molto sicura di sé e del ruolo che le appartiene (è anche lei, come il marito, padrona della fattoria), ma ben presto la sua stabile situazione viene a crollare quando una ragazza le conquisterà il marito e il figlio. Le certezze cominciano così a incrinarsi e nasce la paura di essere sostituita, perciò si scaglia contro Susana fino a picchiarla. L'inquadratura in primo piano mostra il cambiamento della sua

Ernesto Alonso e Miroslava Stern in *Estasi per un delitto*

espressione, che a ogni frustata che dà alla giovane diventa sempre più satanica, smascherando così l'immagine di buona moglie borghese che sino ad allora aveva mostrato. Lo scatenamento dell'aggressività rivela il sé represso simboleggiato da Susana (libertà, seduzione, peccato), specchio di ciò che poteva essere e non è stata, ovvero "rinuncia" a quella parte del sé per essere una moglie.
Anche Gloria ha scelto questo destino (*El*, 1952). È la giovane moglie di Francisco, un gentiluomo della borghesia messicana. Subito dopo il matrimonio Francisco comincia a dare segni di folle gelosia con scene isteriche, pianti disperati e persino un tentativo di gettarla da un campanile. Gloria, terrorizzata dal comportamento del marito, resta sconcertata e impotente: le sue aspettative di sicurezza rappresentate dal marito cadono, giacché egli non è più il suo referente affettivo e sociale. L'incantesimo del matrimonio svanisce lasciando soltanto la follia di Francisco, che nel finale impazzisce completamente. Una notte egli penetra nella stanza di Gloria con un pericoloso armamentario: forbici, corda, ago e filo. La donna si sveglia e scappa, Francisco cerca di ritrovarla e arriva in una chiesa, dove, accecato dalla follia, cerca di strangolare un prete. Dopo quest'ultima scena sappiamo che egli si è ritirato in convento; Gloria invece realizza le sue aspirazioni sposando Raoul, l'ex fidanzato, e attuando la sua vocazione di moglie.

È passato molto tempo. La mdp inquadra la nuova famiglia di Gloria, poi una macchina si ferma davanti a un monastero, ne scendono Raoul, Gloria e il loro figlio (che si chiama Francisco, come l'ex marito). Tornare all'ex marito in una nuova veste, come madre e moglie, dimostra, dietro una parvenza di bontà cristiana, una sottile gratificazione di essere nella "norma". Solo guardare in faccia la follia può permettere a Gloria la giustificazione di vivere una "vita normale", senza passioni né insicurezze.

Dalla strategia seduttiva delle donne sensuali alla repressione della sensualità delle mogli, si giunge così alla sintesi di questi due atteggiamenti attraverso le serve, che, a differenza delle figure precedenti, attuano con la vincente seduzione il maggior compromesso con l'uomo, dato che quest'ultimo è spesso il loro padrone. Le ragioni di questo comportamento vanno cercate in genere nell'origine sociale, anche se la condizione delle donne sembra attraversare tutte le classi di estrazione, prescindendo quindi da esse. E infine le donne non appaiono tutte un po' serve di qualche uomo? Più delle altre, le serve sono nella condizione di diseredate sociali; e dunque, anime ambigue — come dice Buñuel — esse non appartengono più né alla classe del popolo, da cui pure provengono, né a quella della borghesia, di cui hanno tuttavia fatto propri miti e tabù[2].

Caso emblematico di questa condizione è Celestine (*Diario di una cameriera,* 1963), una cameriera proveniente da Parigi, che approda nella provincia francese per un nuovo lavoro nella famiglia Monteil. Non ha niente della cameriera, il raffinato abbigliamento la fa sembrare piuttosto una signora: elegante e piena di fascino, vitale e luminosa, spicca e contrasta con la piattezza della provincia. La prima cosa che vede al suo arrivo è la villa, vista con il proprietario di spalle. Dall'interno della casa sono ancora gli oggetti che prevalgono sulle persone (la mdp si sofferma sugli oggetti, ed è lo sguardo della cameriera che osserva la realtà che la circonda). Celestine si muove da personaggio centrale e al tempo stesso estraneo, che ha la possibilità di guardare dal di fuori le persone che ha intorno, dalla padrona di casa repressa e ossessiva, frigida e bigotta, che chiude tutto a chiave, al vecchio feticista Rabour, che colleziona scarpe da donna, dal marito della signora, frustrato e incapace, che passa le sue giornate a caccia, al guardiacaccia Joseph, che milita nelle organizzazioni di destra.

Celestine è contornata da uomini che la desiderano e la gratificano. Al primo incontro con Monteil la vediamo turbare con la sola presenza l'uomo, che infatti resta imbambolato con il pennello da barba a mezz'aria. In seguito, da raffinata seduttrice, lascia cadere a

---

[2] Cfr. Cristina Bragaglia, *La realtà dell'immagine di Luis Buñuel,* Patron, 1975, p. 125.

Jeanne Moreau e Georges Géret in *Diario di una cameriera*

terra il suo fazzoletto profumato — corre voce che il signore ingravida le cameriere — ma quando Monteil tenterà un approccio, lo respingerà senza scoraggiarlo, chiedendogli un po' di tempo per ambientarsi. Anche il vecchio feticista Rabour la corteggia facendole provare le scarpe con cui si eccita; poi è la volta del guardiacaccia, che s'innamora di lei e vuole sposarla. Il piacere di Celestine sembra quello di svegliare la sessualità dei maschi Monteil aumentando così il suo potere sotterraneo o femminile, mostrando la doppia faccia di donna e di serva. È quest'ultima difficile e ambigua condizione sociale che le permette una certa lucidità e rabbia, occultate nel potere della seduzione: infatti ostenta la propria bellezza, si finge complice ma non si concede mai al potere dei maschi Monteil, i quali sono inutili, e Celestine lo ha capito.
Un giorno quest'aria di tranquilla seduzione viene interrotta da un tragico delitto: una bambina che ella conosceva viene violentata e uccisa nel bosco. Celestine vuole scoprire il colpevole e anche se non ha le prove i suoi sospetti ricadono sul guardiacaccia. Attua quindi la strategia della seduzione: va a letto con lui per farsi rivelare l'assassino del delitto. Ancora una volta Celestine appare lucida nell'uso strategico del proprio corpo, anche se tra attrazione e odio, tra complicità e delazione, la sua lucidità si riassume in un progetto di sistemazione in provincia: va a letto con il "mostro" ma solo dopo aver avuto la proposta di matrimonio del capitano Mauger, un vecchio vicino di casa Monteil. La doppiezza di Celestine si concretizza:

da una parte la sua voglia di giustizia le fa cercare l'assassino della bambina, dall'altra è già salita mentalmente sul letto di Mauger. Infatti denuncia Joseph e sposa il capitano. La regressione di Celestine è completa, il passaggio dalla città alla provincia coincide con la parabola dell'integrazione, la restaurazione finale attraverso il matrimonio come investimento.
Celestine evoca in qualche modo Ramona *(Viridiana)*, sia per l'identica condizione sociale che entrambe vivono, sia per la conclusione della vicenda. Ramona è la donna di servizio di don Jaime. L'aria trasognata e lo sguardo misterioso danno l'impressione di una persona indefinibile e oscura, frustrata e nostalgica, sognatrice e triste. È stata accolta insieme con la figlia nella casa del vecchio quando non sapeva dove andare e perciò gli è riconoscente manifestandogli la sua complicità. In seguito, quando il vecchio si suiciderà e il suo posto verrà occupato da Jorge, il figlio naturale, non esiterà a subire il fascino del nuovo potere borghese che egli rappresenta e aspetterà incantata di essere presa da lui. Nel finale, infatti, diverrà la sua amante, pur accettando un ambiguo *ménage* con Viridiana nella partita a carte a tre dell'ultima scena.

La madre degli uomini

Nulla di ciò che è stato detto corrisponde alla figura materna. Nessun atteggiamento che evochi una qualche sorta di seduzione o strategia per avere potere; e del resto non ne ha bisogno: in quanto madre è già di per sé potere per i figli. È d'obbligo citare in questo caso la madre di Simon (*Simon del deserto*, 1965), la quale è la tipica madre che ama il figlio, lo segue e lo protegge nelle scelte di vita, fino al punto di vivere in una capanna in mezzo al deserto pur di stargli vicino. Compare la prima volta associata al rullio dei tamburi e mentre Simon dall'alto della sua colonna "mistica" guarda verso la terra alza gli occhi verso di lui e si fa il segno della croce. La donna si occupa di cose terrene (la si vede inseguire un pollo, coprire di sabbia un formicaio) in contrasto alla vita mistica del figlio che vive in alto, al di sopra di lei. In una visione Simon vede se stesso rincorrersi con la madre: si siedono e lui appoggia la testa sulle sue ginocchia come fosse un bambino stanco del troppo correre.
Il sogno a occhi aperti di Simon rivela la nostalgia della madre, delle sue dolci carezze. Solo sulla colonna il monaco prega. La madre chiede al figlio se qualche volta pensa a lei ed egli risponde: «Quasi mai, madre. Non ne ho il tempo», negando l'immagine che prima aveva avuto di lei. La madre è sempre lì, vicina a lui, a fargli compagnia, a dargli sicurezza, o forse aspettando semplicemente che il figlio cambi idea, perché per lei non ha senso quella vita. Si contrappone al figlio con la sua presenza fisica sminuendo il distacco "mi-

Silvia Pinal
e Claudio Brook in
Simon del deserto

stico" di Simon dagli uomini e infine impedendogli di diventare sia uomo sia santo.
Completamente opposta al personaggio precedente è Marta, la madre di Pedro (*I figli della violenza*, 1950), una giovane donna che è sempre in collera con i figli, in particolare con Pedro, che sgrida continuamente senza ragione. È una donna sola, senza marito, e i figli sono nati da uomini di passaggio. Con Pedro, il primo figlio, nato da una violenza carnale, non ha mai un gesto affettuoso; solo in un sogno gli appare dolce e angelica: si avvicina al figlio che le chiede: «Perché non mi hai dato da mangiare?» e gli dà un pezzo di carne, ma la mano dell'amico morto (che ha il volto di Jaibo) afferra la carne prima di lui. Quest'immagine crudele che rimanda al desiderio d'amore, alla perdita, alla preveggenza, è interrotta dai tuoni e lampi di un temporale. Nella realtà Jaibo (che ha ucciso l'amico di Pedro) diventa l'amante della madre di Pedro e compie un piccolo furto facendo in modo che Pedro sia ritenuto colpevole. Sarà la madre stessa a consegnare il figlio alla polizia.
Si tratta di un fatto inconsueto per una madre, ma non per Marta, che finalmente si può liberare del figlio con una valida ragione che giustifica il suo odio. Infatti quando va al correzionale e il responsabile la rimprovera di non amare suo figlio, Marta risponde: «Come potrei amarlo, se l'uomo che è suo padre mi ha violentata?» La sua psicologia è chiara: la durezza e l'odio per il figlio nascono dalla violenza subita; l'esistenza di Pedro rappresenta per lei la colpa con-

cretizzata della deflorazione, il riconoscimento della propria sconfitta, l'umiliazione di essere "donna". E Pedro, innamorato della madre, fuggirà nella morte, ucciso da Jaibo.
Con la madre di Archibaldo (*Estasi di un delitto*, 1955) si ribalta la narrazione filmica. Infatti è lo stesso Archibaldo che narra la sua sudditanza nei confronti della madre, da cui non riesce a liberarsi. La madre compare all'inizio del film per pochi istanti (quando Archibaldo è bambino), ma ci rimarrà impressa nella memoria per tutto il corso del racconto. È una donna appariscente, indossa un abito elegante che manifesta la sua appartenenza alla borghesia messicana. Fin dai primi gesti frettolosi s'intuisce un carattere frivolo e mondano. Infatti subito dopo sapremo che sta aspettando il marito per andare a teatro, ma al suo arrivo apprende che deve rinunciarci perché nella città sta scoppiando una rivolta popolare. E lei, che non ammette rinunce, esordisce: «Privarci del teatro? Tutti questi energumeni dovrebbero essere impiccati!»
Nelle scene successive la vediamo consolare il figlio, che è stato sgridato dall'istitutrice per essersi introdotto nell'armadio materno e travestito con alcuni indumenti intimi. Quella sera la madre deve uscire, ma il bambino che le è particolarmente affezionato comincia a fare i capricci, quindi per calmarlo gli regala il "carillon magico" dicendo alla bambinaia di raccontargli la storia di quella scatola preziosa. La madre si assenta lasciando un sostituto di sé: il carrillon; e la sua "immagine" cattiva: l'istitutrice. Archibaldo, dopo aver ascoltato la storia del carillon magico, vuole provare i poteri dell'oggetto: tocca il carillon e desidera fortemente che l'istitutrice muoia. Poco dopo infatti, l'istitutrice cade a terra e muore, non per magia, ma per un proiettile vagante proveniente dai rivoluzionari messicani che sparano nella strada.
Per il bambino il desiderio si concretizza sotto i suoi occhi stupiti: il corpo della donna disteso a terra, le cosce scoperte, un rivolo di sangue sul collo. Questa è l'immagine che creerà nella mente del personaggio l'arretramento all'infanzia: l'identificazione e l'incorporazione della madre nel carillon permette la liberazione dall'immagine *cattiva* materna identificata nel suo doppio, l'istitutrice, che a sua volta con la propria morte ha cristallizzato nella mente del bambino l'identificazione morte-erotismo. L'assenza della madre provoca nel bambino una situazione di abbandono e al tempo stesso di rivalità con il padre; non potendo egli, perché piccolo, competere con lui, incanala la sua volontà-virilità nella "scatola magica", negando così la sua impotenza infantile. L'immagine del "falso delitto" stimola nel bambino una certa attività fantasmatica facendogli credere da grande di essere un criminale, mentre in realtà egli non ucciderà nessuna delle sue vittime, ma desidererà morbosamente la loro morte (che per lui equivale all'atto sessuale), reiterando così la

morte della sua bella istitutrice. Archibaldo crede di agire ripetendo da adulto l'avvenimento dell'infanzia, doppiando e triplicando l'identità della madre sdoppiata dalla sua perversione infantile nel carillon (immagine buona) e nell'istitutrice (immagine cattiva); l'angoscia che perseguita Archibaldo è quella di riunificare queste due immagini impossibili da riunire.
Odiati e amati, minacciati e coccolati, viziati e offesi, i figli maschi reagiscono al potere materno allontanandosi: Simon sale sulla colonna mistica-fallica, Pedro fugge nella morte, e Archibaldo getta il carillon in un fiume.

Lo scacco della seduzione

Ritornando al tema della seduzione si è visto come le donne sensuali e le serve ne facevano un uso essenzialmente strategico. Ora invece troviamo donne che non usano necessariamente la sensualità come strumento, ma tuttavia seducono mettendo in gioco se stesse in modo del tutto inconscio. È la seduzione dell'anima, se così possiamo dire: donne ambigue, miscuglio inestricabile di innocenza e perversione, di verginità e seduzione, anime in continua contraddizione con se stesse. Seduttrici nate, usano la bellezza per sedurre il potere, o meglio per poter uscire dalla loro condizione di diseredate (sociali/esistenziali). Donne evanescenti e indefinibili che vivono in un mondo immaginario denso di fantasticherie a occhi aperti, belle addormentate fredde e asettiche, desiderabili ma non desideranti, in quanto il loro desiderio è sotto la forma della punizione e il corpo è anestetizzato al piacere, muto e censurato per inseguire l'identità sociale, l'inevitabile compromesso con l'uomo-potere.
In questo senso è emblematico il personaggio di Tristana (*Tristana*, 1970). Vestita di nero, i biondi capelli raccolti in due trecce, Tristana è sul terrazzo della cattedrale di Toledo con Saturno e Antolin, i due ragazzi sordomuti che la disturbano sfiorandole le gambe con le mani. Lei li rincorre sdegnata: non può essere stuzzicata dai ragazzi diseredati e oppressi; solidarizza con loro perché hanno comuni discendenze, ma i suoi occhi corrono affascinati nel sogno del potere, nel mito dell'hidalgo. Attratta dai rintocchi, sale i gradini della cattedrale per vedere la grande campana e al suo interno la testa mozza di don Lope che batte le ore. L'incubo della ragazza orfana, preveggenza del suo destino, cade in basso, nella casa di don Lope.
Tristana è una donna-bambina che pensa di essere libera, proclama di scegliere, perché due cose non sono uguali tra loro, così si illude di poter scegliere tra due vie senza rendersi conto di essere in un labirinto senza uscita. L'adozione ambigua del vecchio zio — «Sei soltanto la mia "figlietta" adorata e io ti chiedo soltanto di amarmi come un padre» — dimostra le radici antiche nel maschilismo: «Tu sei

libera, ma la tua libertà non deve compromettere il mio decoro», dove il decoro non è che una forma di potere, dietro al quale affiora il significato della tutela, cioè un insieme di paternalismo e sfruttamento, mistificati da una falsa personalità che si proclama libertaria.
La reificazione di Tristana comincia proprio dalla sua tutela, anche se è proprio qui che ella trova i primi spiragli di lucidità. S'innamora di un giovane pittore e parte con lui pensando di essersi liberata da Lope e credendo nella felicità dell'amore, ma dopo molti anni torna a Toledo malata, ha un cancro a una gamba e desidera tornare da Lope. Inizia per la giovane il tempo della sconfitta, il tradimento sarà pagato con il complesso di colpa: l'amputazione della gamba in cancrena — che richiama la ritualità del sacrificio senza purificazione — sarà soltanto l'inizio di un processo di integrazione. Con l'amputazione, Tristana entra definitivamente nella norma da cui era evasa, attraverso il gioco crudele del matrimonio, che assume il significato non solo di avere diritto all'eredità ma anche di rinunciare alla propria identità.
È il risvolto dell'amputazione — il corpo offeso, la gamba artificiale che usa con riluttanza, il senso del feticcio, la reificazione — a determinare quella scelta, che risulta motivata dal rancore e dalla vendetta verso quell'uomo. Infatti, dopo il matrimonio, Tristana è molto diversa: fredda e dura, severa e sensuale, ha sempre il viso truccato. Lope crede di possederla, ma Tristana, dopo averlo sposato, gli rifiuta il corpo come estrema vendetta. Con il matrimonio, ella ritorna a Saturno come all'inizio del film, che parte dalla dimensione del sordomuto; ora, oltre ad avere origini comuni, hanno entrambi il corpo menomato. Saturno entra nella stanza di Tristana facendole capire che vuole restare con lei, ma lei rispondendo con i gesti dei sordomuti gli fa capire di uscire. La mdp inquadra la gamba artificiale posata sul letto. Intanto Saturno lancia dei sassolini sui vetri della sua stanza, desidera vedere quel corpo offeso; dall'alto della finestra si vede Tristana aprire la vestaglia esaudendo la richiesta con un satanico affascinante sorriso.
Nel finale, in camera da pranzo, don Lope conversa con tre preti che bevono la cioccolata calda preparata da Saturna (la serva coinvolta nei giochi amorosi). Nello stesso tempo, in corridoio, Tristana con le grucce cammina avanti e indietro, facendo risentire nella casa i passi della tormentata menomazione. Ancora il sogno ricorrente: la testa mozza di Lope accompagnata da un grido. Tristana stava sognando. Si risveglia e accorre nella stanza del marito che ha una crisi cardiaca. Il vecchio sta morendo, ma la donna vuole dare un aiuto al destino. Impugna la cornetta del telefono fingendo di chiamare il medico, poi torna nella stanza di Lope e apre la finestra al vento gelido. L'incubo è compiuto, e i suoi occhi ritornano al passato, alle

Caterine Deneuve in *Bella di giorno*

prime corruzioni, ma la vendicatrice della virtù è dietro le sbarre della casa, prigioniera sedotta.
Personaggio affine a Tristana è Severine (*Bella di giorno*, 1966), che pur appartenendo alla borghesia — essendo quindi completamente dentro una certa morale — esprime un disagio esistenziale (tipico femminile) che in qualche modo scavalca la divisione delle classi. Severine, una bionda e giovane signora di lusso, viaggia con il marito in carrozza lungo i sentieri di una campagna fiabesca, rallegrata dal suono dei campanellini. La tenerezza dei due personaggi è improvvisamente interrotta dalle parole di lui: «Vorrei che tu non fossi così fredda». Poi la donna viene trascinata dai due cocchieri in una radura, legata a un albero, frustata e in seguito offerta al più giovane dei due; infine, baciata sulle spalle, s'abbandona al piacere. Severine è così messa nella dimensione del suo viaggio immaginario, perverso e masochista. Nella realtà quotidiana ella viene a sapere da Husson, un amico del marito, dell'esistenza dei bordelli. Questo fa emergere alla coscienza il ricordo di quando bambina fu toccata e baciata da un idraulico (che ha il volto del cocchiere), un volto anonimo che procura a Severine il primo piacere (e rifiuto) del sesso.
Husson rivela alla donna l'indirizzo di madame Anais e offre al tempo stesso il materiale per lo scatenamento del suo immaginario, la facoltà di rivivere la scena infantile in un vissuto reale. Severine frequenta la casa di appuntamenti o quel che vediamo è soltanto

una sua immaginazione? Realtà o fantasticheria, il senso del film non cambia. L'immaginario di Severine s'inserisce senza soluzione di continuità nel reale: sale per la prima volta le scale della casa di appuntamento (sono inquadrati soltanto i piedi) e emerge il ricordo della prima comunione rifiutata, il senso del peccato. Infatti, fino a quel momento, ella non può vivere il suo desiderio, occultato dalla punizione e dalla sofferenza: ciò che ella vive a livello cosciente non è che una freddezza da bella addormentata che nessun calore è venuto a sciogliere.
Nemmeno Pierre (il marito), così tenero, buono e convenzionale può smuovere quella freddezza. Invece nel bordello (luogo di piacere e di repulsione) la realtà vissuta si riunirà al suo desiderio liberato e Severine rinascerà con il nome di Bella di giorno. Quando va alla casa di Anais, la sua identità sociale è già scalfita, il corpo vive in un altro modo sotto questo "anonimato", ed è allora che esso assume la vera funzione del desiderio. Nel bordello Severine ha trovato la sua verità e si accetta felicemente come Bella di giorno. Così consente di incontrare l'orientale che esibisce una strana scatoletta, la apre e ne mostra il contenuto (che noi non possiamo vedere). Le ragazze rifiutano inorridite tranne Severine, che sembra molto incuriosita. Il piacere si rivela, sogno e realtà si fondono in Severine-Bella di giorno. Mentre è distesa sul letto, entra la serva dicendo: «Anche a me quell'uomo fa paura. Deve essere penoso». Severine alza il viso e con un sorriso soddisfatto risponde: «Ma cosa vuoi saperne tu».
Ella continua a frequentare la casa di Anais, e quando compare Marcel, un giovane malvivente che s'innamora perdutamente di lei, si concede, ma quando il giovane entra nella sua vita reale diventa una costrizione come Pierre, e quindi una loro coesistenza è impossibile. Il giovane spara a Pierre rendendolo paralitico e cieco, e lui a sua volta viene ucciso dalla polizia. In questo gioco Severine è vittima, perché il sesso è vissuto come peccato; è carnefice, perché distrugge il marito e l'amante. Non importa se la scena è reale o immaginata. Il senso non cambia.
Severine, vestita da collegiale, assiste felice il marito cieco e paralizzato (ogni masochista ha il suo risvolto sadico): «Che strano», dice, «da quando hai avuto l'incidente non sogno più». La mancanza del sogno è la realizzazione concreta del suo immaginario perverso. L'entrata nel bordello (luogo di peccato) ha permesso a Severine di vivere il desiderio. Ora che la sua identità sociale è ricomposta, la punizione cristiana ritorna. Di fronte alla conoscenza della sua colpa (Husson rivela a Pierre del bordello) Severine ritorna allo stato precedente, alla fantasticheria: il dolce suono dei campanelli annuncia il ritorno della carrozza, simbolo rassicurante del sogno.
Diversa dalle figure precedenti è Conchita, la protagonista di *Quell'oscuro oggetto del desiderio*. È una giovane bruna di circa di-

Carol Bouquet e Fernando Rey in *Quell'oscuro oggetto del desiderio*

ciott'anni; il corpo slanciato e i lunghi capelli scuri in contrasto con il pallore del viso le danno un'aria da fresca adolescente. La vediamo camminare frettolosamente sul marciapiede di una stazione con l'aria di chi sta cercando qualcuno; improvvisamente si trova di fronte un vecchio signore che, appena la vede, le getta addosso un secchio d'acqua e subito rientra nel suo scompartimento. Dopo qualche attimo d'imbarazzo l'uomo spiega ai compagni di viaggio il suo strano comportamento nei confronti della ragazza che poco prima ha innaffiato.
L'immagine di Conchita che emerge dal racconto di Mathieu è probabilmente la narrazione delle sue proiezioni, frustrazioni, ossessioni e ostacoli, narrazioni dell'immaginario maschile; e il film lo conferma con dei piccoli dettagli suggerendo allo spettatore il dubbio sulla verità dell'incontro, che potrebbe essere attribuito, appunto, solo alla fantasia del protagonista. Egli vede per la prima volta Conchita in casa sua, nel ruolo di domestica appena assunta dal maggiordomo e resta affascinato dalla sua bellezza; tenta il fatidico approccio, ma la giovane scompare, ritorna, fugge e ricompare, volta a volta diversa, cameriera, figlia disoccupata, ballerina e spogliarellista, promette che sarà la sua amante per poi subito dopo rifiutarsi: «Io non ti ho promesso niente. Non ti devo niente. Niente di niente».
Gli incontri tra il vecchio spasimante e Conchita continuano assumendo le caratteristiche di un gioco al massacro, un gioco masochi-

sta che dà all'uomo il senso di vivere e a Conchita la sperimentazione del proprio fascino: si presenta al suo spasimante nascondendo sotto la camicia da notte un mutandone di castità per difendere la sua proprietà privata, la verginità, che è la sua sola ricchezza. Alle ansie d'amore dell'uomo, che confonde il possesso con l'amore, ella dirà: «Se ti dessi quel che vuoi, non mi ameresti più». Nel gioco di contrapposizioni e rimandi, frustrazioni e impossibilità si configura la parodia dell'uomo e della donna, due mondi separati senza possibilità di comunicazione. E Conchita appare come la sintesi dell'universo femminile e non più una strana adolescente che gioca a fare la fascinosa.
Conchita, la vergine altera e inibita, prodotto dell'immaginario maschile, descritta come donna ambigua, che a volte finge di amare Mathieu, a volte sembra amarlo veramente, insinua il dubbio — sulla sincerità del suo comportamento — che assilla Mathieu e forse tutto il pubblico maschile: come nella scena in cui danza nuda per dei turisti e, scoperta dal suo spasimante, dirà con aria innocente di non aver fatto nulla di male e poi aggiungerà: «Tu non mi hai mai compresa. Credi d'inseguirmi da un anno, e credi che io ti respinga. È il contrario. Sono io che ti amo, sono io che ti voglio per tutta la vita». Ma dopo qualche giorno, davanti a lui, fingerà di fare l'amore con un suo amico e infine gli dirà: «La chitarra è mia e la suono con chi mi piace». Ma egli non capisce che lo strano comportamento di Conchita è forse quello di una persona che vuole essere e non appartenere.
I giochi di Conchita appaiono come sacrosante difese della sua libertà e non armi diaboliche che rendono Mathieu, un burattino bisognoso di vivere le proprie proiezioni ossessive. Chiuso nel suo egoismo, Mathieu vuole soltanto possedere, non sa andare al di là delle apparenze; da buon borghese contratta con i suoi soldi la «verginità» di Conchita che, per l'inversione delle parti, appare allora come perfida seduttrice che promette il sesso per poi subito dopo negarlo, e sfida il potere maschile trasformandosi da vittima a carnefice, da preda a fredda torturatrice, riducendo l'uomo appunto a un burattino. Conchita, simbolo della separazione tra l'uomo e la donna, è l'antitesi dell'emancipazione, il gioco della seduzione, il potere femminile, il potere di chi non ha potere.
Come ultima creatura buñueliana, Conchita rievoca tutte le altre, specie per quello stato d'animo che appare colonizzato dalla seduzione, la quale sembra avere il compito di colmare quel vuoto immenso che appartiene da sempre alle diseredate. In questo senso la seduzione (non è soltanto strategia) diventa rappresentazione di una solitudine ancestrale mai compresa dagli uomini.

Franco Rossi: una biografia critica

Marco Leto

Quando il 10 giugno 1956 apparve su «Cinema Nuovo» l'articolo di Renzo Renzi "Sciolti dal giuramento", a Budapest stavano per tuonare i cannoni. Per anni il dibattito che seguì s'impastò con le azioni e le reazioni di quei giorni. Sulla scia dei carri armati sovietici non solo maturò una svolta politica storica, ma ci si cominciò a muovere nel personale verso una ridistribuzione di equilibri civili e privati oltre che politici e verso un processo di riappropriazione culturale, da cui nessuno che visse quegli anni riuscì a restare indenne, qualunque siano stati i sentieri da lui percorsi o gli sbocchi più diversi raggiunti. Le conseguenze nel campo della cultura cinematografica furono col passare del tempo le più varie. Ci fu chi, coraggiosamente, spezzò la penna; chi, altrettanto coraggiosamente, continuò a intingerla nell'inchiostro di sempre. Nel mezzo, i più sopravvissero con realistiche e spesso tacite correzioni di rotta, falsi aggiornamenti e riequilibri.
Così giustamente una nuova generazione travolse ben presto la vecchia, in un processo di riconsiderazione totale che, provocatoriamente, ribaltava in toto schemi e criteri di giudizio. In questo rovesciamento copernichiano, qualcuno lasciato ai margini da una poetica neorealista — cui una critica ideologizzata e sostanzialmente monolitica aveva dato il valore di una estetica esclusiva e totalizzante (in questo seguendo i metodi se non esattamente i contenuti del realismo socialista sdanoviano) — si trovò nuovamente ai margini, per opposti motivi, a causa di una critica altrettanto totalizzante e esclusivista, di segno opposto.
Cultura dell'ideologia e cultura del mercato (o del supermercato, a voler ascoltare i maligni) hanno fatto ciascuna per proprio conto vittime illustri; ma qualcuna, magari meno illustre, l'hanno anche fatta insieme. È di una di queste, appunto, abbastanza emblematica, che vogliamo parlare.
Quando nel 1953 Franco Cristaldi si trasferisce a Roma, fresco della realizzazione di *Vecchio Regno* di Nelli, affida il suo primo film ro-

mano, *Il seduttore*, a due giovani coetanei: Franco Rossi regista, Alberto Sordi attore.
Alberto Sordi sta in quei giorni vivendo il suo primo momento di popolarità in un episodio di *Un giorno in pretura* di Steno. Alle sue spalle c'è anche l'eco non spenta dei *Vitelloni*, cui ha partecipato in un ruolo significativo. I critici lo ricordano poi volentieri in *Lo sceicco bianco* di Fellini: ancora una figura di fianco, sebbene interpretata con grande perizia. Ma il successo di pubblico non è venuto né lì né nel suo unico remoto film da protagonista, *Mamma mia che impressione!*, che può considerarsi una summa delle precedenti esperienze radiofoniche, assai diverse per stile e qualità da ciò che avrebbe contrassegnato tutto il Sordi posteriore.
Franco Rossi arriva a *Il seduttore* con un curriculum contraddittorio. Autore con GianDomenico Giagni di una raffinata trasmissione radiofonica, "Il teatro dell'usignolo", che aveva calamitato sulla Rai, appena risorta dalle ceneri dell'Eiar, interessi culturali e di addetti ai lavori; affermato direttore di doppiaggio; aiuto regista di Castellani in *È primavera...* e di Trenker in *Barriera a settentrione*. Poi due film come regista: *I falsari* (1950) e *Solo per te, Lucia* (1952), nati nell'ambito di una produzione minore ed emarginata, con cast, budget e storie adeguate. Ma valevano comunque un inizio, certamente difficile in quei tempi, per chi non ruotasse intorno ai gruppi aggregatisi alla ex redazione di «Cinema», in quegli anni d'immediato dopoguerra che vedevano, sulla scia dei capolavori di Rossellini, la nascita di un'estetica neorealista.
Il seduttore è liberamente tratto da una commedia di Diego Fabbri con la quale finisce (secondo le migliori tradizioni del cinema) per non avere nulla a che fare, tranne il titolo. Attorno al copione si affaccendano giovani sceneggiatori che avrebbero trovato un loro posto nella storia della commedia all'italiana, come Sonego (qui al suo incontro con Sordi), Benvenuti, Ugo Guerra. Una seria perplessità — incredibile, vista nella prospettiva di oggi — aleggia su tutti (e il film se la porterà appresso per tutto il tempo della lavorazione): un attore delle caratteristiche di Sordi aveva le spalle sufficientemente solide per reggere una storia interamente costruita su di lui? Perché in effetti il copione ha questa specificità: di proporre un racconto inteso come "narrazione di un personaggio", a ciò condizionando anche la necessità, canonica per quei tempi, di un intreccio dal meccanismo inattaccabile.
"La narrazione di un personaggio" era fatto nuovo e insolito; provocò incertezze e ripensamenti continui durante la lavorazione, soppressioni e apparizioni di ruoli, ribaltamento di intere situazioni (Lia Amanda arriva nel finale in trattoria per dire a Alberto che aveva lasciato il marito e era pronta a fuggire con lui; in doppiaggio finirà per dire esattamente il contrario). In questi continui tentativi,

Lea Padovani e Alberto Sordi in *Il seduttore*

alla ricerca di una costruzione narrativa più libera (ancorata in questo caso alla descrizione del protagonista) Rossi rivelava già allora una sua radicata insofferenza verso una costruzione rigida del racconto cinematografico, in quegli anni teorizzata dal Lawson e indiscussa.

Lo schema di racconto del *Seduttore* divenne classico di un genere legato alla commedia all'italiana. Ma la sua nascita fu tutt'altro che indolore. Nelle movenze da commedia farsesca entro cui era stato ricondotto lo spunto di Fabbri, Rossi operava una conversione di 90 gradi rispetto al simpatico Meniconi di borgata, proposto con successo da Sordi in *Un giorno in pretura*. L'Albertone del *Seduttore* era un piccolo-borghese, prototipo di una classe assente nel nostro cinema, ma emergente in quegli anni, dopo la parentesi resistenziale dell'immediato dopoguerra, la svolta del '48 e l'inizio, con la restaurazione politica, dello sviluppo economico. Il Meniconi di borgata era un fratello degradato degli eroi del cinema neorealista. Il Sordi assicuratore, afflitto da bovarismo fallista, aveva altre radici, altre frustrazioni, altre consonanze. Farlo intendere all'attore legato ai modi e agli accenti che gli avevano appena dato il successo non fu facile. Oggi non sarebbe inutile verificare di quel film e di quel carattere quanto il personaggio-maschera Alberto Sordi si sia portato appresso, senza sostanziali cambiamenti, fino alla svolta di *Tutti a casa* e della *Grande Guerra*.

Il seduttore uscì nell'autunno del 1954 e fu un grande successo d'incassi: per Sordi l'inizio di una carriera da protagonista, per Rossi un'affermazione nel cinema "commerciale", come allora si diceva, che non si sarebbe mai più ripetuta in queste proporzioni.
A un anno da *Il seduttore* e forte del credito ottenuto sul mercato con quel successo, Rossi tenta la sua prima operazione da autore, e in un certo modo ne sbaglia (come gli accadrà spesso anche in seguito) i tempi e i modi. In quegli anni il cinema italiano è ancora schierato a difesa dei panni sporchi che l'on. Andreotti vorrebbe fossero lavati solo in famiglia. Ma è una difesa che va arretrando giorno dopo giorno. Con un atteggiamento schizofrenico, che meriterebbe da solo una riflessione più approfondita, il cinema più qualificato da una parte si batte con convegni, dichiarazioni e documenti sulle posizioni ideologiche più oltranziste; dall'altra, nella pratica quotidiana, viene a un continuo confronto con la realtà mutata e, antesignano De Sica, si annulla e rinasce trionfalmente nella commedia all'italiana (uno specchio curioso, ma esemplare di questo stato d'animo è il film di Dino Risi *Una vita difficile*, scritto da Sonego per Sordi e la Massari).

I magnanimi lombi della commedia all'italiana

Alla commedia all'italiana Aristarco in quei giorni rintraccerà magnanimi lombi nei film di Castellani *Sotto il sole di Roma, È primavera...* e soprattutto *Due soldi di speranza*. Altri, risalendo più indietro, citano *Vivere in pace* di Zampa. A distanza di tanti anni io suggerirei una riflessione anche su *Lo sceicco bianco* di Fellini. In esso realismo e grottesco, ironia e cinismo, pur mediati da stilemi ancora di marca neorealista, hanno già consumato la loro presa di distanza dai sentimenti, caratteristica, a mio giudizio, tra le più significative di tutta la commedia italian-style. Sul fronte opposto, in linea con le tesi governative, è l'industria di Stato. Accanto a film come *Altri tempi* di Blasetti e *Il brigante di Tacca di Lupo* di Germi, essa ha promosso ambigue operazioni di recupero ideologico, come *La voce del silenzio* del transfuga Pasbt; o filmetti clientelari, che biecamente rievocano il clima dei telefoni bianchi.
Ma è qui che Rossi ha la sua *chance*, con un film formalmente per ragazzi. Si chiamerà *Amici per la pelle*. I patteggiamenti sui dettagli sono continui. A Petrocinetti e Camurati, i due ragazzi della vicenda, s'impongono bei vestiti, appartamenti confortevoli, genitori benestanti e con auto: l'uno diplomatico, l'altro artigiano scultore. Ma sono dettagli di scarsa rilevanza. Nell'amicizia nata sui banchi di scuola appena da uno sguardo, e svanita durante una corsa campestre per un inaspettato sorpasso che motiva un incauto ma umano tradimento, si misurano eccessivo rigore e spontanea insensibilità

Morte di un amico. Gianni Garko e Spiros Focas. A sinistra, Anna Mazzucchelli e Gianni Garko

— modi universali di essere nella vita — in una struttura di racconto tradizionale e vagamente edificante, che ne sottintende però un altro, tutto metaforico, rivolto a orecchie e menti ben più adulte. Rossi dichiara di essersi ispirato a "Le grand Meaulnes", ma francamente non sono mai riuscito a trovarvi un qualche legame, che non fosse una comune ispirazione letteraria.
Certo, questa comune ispirazione respinge l'approccio tradizionale e gli stilemi consueti del linguaggio neorealistico ancora in voga da noi in quel periodo, nelle cose migliori come nelle peggiori. Così *Amici per la pelle* apparve diverso dalla realtà italiana di quel momento, perché film Cines, e quindi cinema di regime. Ma questa fu solo una lettura superficiale. In realtà l'opera è diversa, perché non è neorealista — né in senso puro né in senso degradato — al pari di pochissimi altri esempi di buon cinema dell'epoca. Non esistendo altri schemi precostituiti oltre a "prodotto di regime" entro cui classificarlo, non fu classificato affatto. Chi lo apprezzò, dunque, per lo più tacque, anche con se stesso, come spesso gli capitava di fare in occasioni simili. La guerra fredda, in quegli anni, non era solo in politica che provocava i suoi danni maggiori.
Pure la rottura era rilevante. Si tornava, tramite un cinema di metafora, alla letteratura; si scoprivano e dichiaravano i sentimenti. Sembrava cancellato con un colpo di spugna ogni residuo, sia pure passivo, di neorealismo: dai dialoghi "scritti" alle immagini soffici e raffinate, che tendevano continuamente a significare altro e oltre

quello che era possibile vedere. Il poemetto edificante aveva due possibili conclusioni: l'una coerente alla storia sottintesa; l'altra consolatoria con riappacificazione finale, voluta dalla dirigenza Cines e in linea con l'etichetta di "film per ragazzi". Vinse quest'ultima e vi fu visto, non a torto, il marchio di provenienza.
Il film fu presentato a Venezia, vinse il "Nastro d'Argento" (1955), ma tutti — forse neanche senza proposito — ne presero atto e subito se ne dimenticarono. Anche perché, estrema fra tante disgrazie, venne proprio in quei giorni il fallimento dell'Enic, che avrebbe dovuto distribuirlo. Dopo una disordinata uscita in qualche prima visione, il film scomparve senza poter essere realmente visto e giudicato dal pubblico.
Sembrava comunque fatta per riproporsi in modo diverso. Subito dopo *Amici per la pelle* ci sono due progetti entrambi falliti, che stavano molto a cuore a Rossi. Il primo, *Ritratto con bambina*, era collocato in quei climi e in quell'ambiente di Via Veneto che pochi anni dopo Fellini avrebbe reso celebre, e tratteggiava la figura di un attore che per farsi pubblicità decideva di adottare una bambina sfuggita alla tragedia del Polesine. Il secondo era intitolato *Il buio*.
Gli studiosi di cinema dovrebbero tenere in maggiore considerazione tutte le proposte e idee che non riescono a concretizzarsi. In esse, proprio per la mancanza di "una riduzione alla realtà", è possibile spesso rintracciare le caratteristiche più significative di un autore, le sue più autentiche predisposizioni. *Il buio* era certamente un progetto di film insolito per il suo tempo. Ambientato a Firenze nell'immediato anteguerra, narrava l'educazione goliardico-sessuale di un giovanotto della media borghesia, il quale indirettamente maturava — attraverso le esperienze di cronaca di un giornale locale e un viaggio in Inghilterra per una gara di canottaggio — un soprassalto di coscienza civile prima ancora che politica, proprio nel momento in cui lo scoppio della guerra e il suo richiamo alle armi non gli permettevano di dare a tale soprassalto il fondamento di maggiori certezze, che sostituissero quelle adolescenziali, appena perdute. Tutto era raccontato in modo indiretto, allusivo, agendo per riflessioni soggettive di una stagione intesa come sfuggita di mano, prima ancora di essere pienamente compresa.
Già questo taglio di un'epoca appariva una novità, in un cinema dove il Ventennio era sempre stato dipinto a tinte forti e nette, come era stato visto e giudicato dagli esuli più che vissuto da chi in Italia lo aveva dovuto subire nei suoi chiaroscuri e nella sua ambiguità. A ciò si aggiunga l'insolita struttura narrativa, entro la quale la vicenda procedeva per apparenti dispersioni, annotazioni e sovrapposizioni, dove i fatti tendevano a un processo di accumulazione più che di svolgimento e concatenazione, com'era regola ferrea di qualsiasi racconto cinematografico di quegli anni. Tutto ciò è maggiormente

significativo se si pensa che un Antonioni, il dissolutore per eccellenza di stilemi narrativi e stilistici, non ha ancora in quel momento realizzato *Il grido* e nei suoi racconti di sentimenti (o assenza di sentimenti), da *Cronaca di un amore* a *Le amiche*, che pur tanto sarebbero risultati innovativi nel panorama del nostro cinema, si affida ancora a intrecci tradizionali e collaudati.
Intanto Rossi scopre la geografia, il viaggio. C'è già stato nella sua vita un tentativo, nell'immediato dopoguerra, di visitare gli Stati Uniti. Ma il consolato USA gli aveva negato il visto per sospetta simpatia alle organizzazioni politiche di sinistra. Adesso, con lo sviluppo dei voli transoceanici, vola ad Hong Kong, per un improbabile progetto cinematografico. Realizza invece due documentari su Bankock e Hong Kong e si guarda intorno con lo stesso stupore e interesse di un provinciale che arriva per la prima volta nella capitale.
Altro viaggio ai Caraibi, nella Cuba che non conosce ancora Castro, e finalmente gli Stati Uniti, amati e sognati fin dalla giovinezza. Pur di lasciare l'Italia, Rossi accetta di girare una fragile commedia in Spagna, *Amore a prima vista* (1957), poi un film quasi documentario ai Caraibi, *Calipso* (1958), che non firma come regista.

In ogni parte del mondo, con emozione

Il bovarismo geografico del nostro esplode e si consolida: diventerà una costante della sua vita oltre che della sua opera. Rossi in proseguo troverà modo e occasione per lavorare quasi in ogni parte del mondo. E ogni volta proverà un po' di quell'emozione cui approda il giovane protagonista di *Il buio* uscendo dall'Italia in quella vigilia di guerra per scoprire, con la complicità di una gara di canottaggio, un mondo di fuori dove vivere sia pure per poco l'illusione di poter perdere la propria identità.
Rossi accetta di girare una commedia con Mastroianni e la Sassard, *Tutti innamorati* (1958), che poi non firma. Arriva in quei giorni una proposta di Sandro Ghenzi, il produttore di *Sotto il sole di Roma, È primavera..., Due soldi di speranza*.
Il progetto è in linea con lo stile assai personale del personaggio e con il suo modo di concepire il cinema: pochissimi soldi, troupe ridotta al minimo (10 persone in tutto), molto tempo a disposizione per le riprese (più di 4 mesi), ambienti tutti dal vero, attori presi dalla strada o comunque al loro debutto. Un modo di produrre molto artigianale, da albori del neorealismo. Il racconto proposto — ambientato nelle borgate della capitale tra prostitute e magnaccia — ha certe consonanze con i film precedentemente realizzati con Castellani, ma in una dichiarata chiave drammatica. Lo ha scritto Pier Paolo Pasolini, in quel periodo al suo tirocinio di sceneggiatore. La storia, assai simile a quelle di *La notte brava* e di *Una giornata ba-*

Franco Rossi (nelle due foto) sul set di *Amici per la pelle*

lorda realizzate da Bolognini subito prima e subito dopo *Morte di un amico*, da una parte riecheggia certe suggestioni neorealiste, dall'altra, in misura maggiore, preannuncia quello che sarà il primo periodo di Pasolini regista, in *Accattone* e *Mamma Roma*.
Pasolini scrisse un testo molto naturalistico, pieno di suggestioni letterarie nella scrittura vera e propria, insolite per un copione cinematografico. Ma il suo lavoro non piacque a Rossi e soprattutto a Ghenzi.Fu così buttato in un cestino e la sceneggiatura completamente riscritta da Ugo Guerra. *Morte di un amico* rimase comunque un film borgataro nel clima e nella "maniera" pasoliniana, omogeneo soprattutto al gusto e alla personalità di Sandro Ghenzi, il suo produttore. Per gli ignari esegeti tuttavia, che leggono il nome di Pasolini sui titoli di testa, il film è motivo di analisi e di riflessione nell'ambito dell'immaginario pasoliniano. L'aria, la "maniera" pasoliniana sono indubbiamente rimasti nell'opera e ne fecero, nel bene e nel male, occasione di interesse critico e di scandalo alla sua uscita (il film ebbe seri problemi con la censura).
Quando non le ha addirittura create, Pasolini comunque è sempre stato in consonanza (magari conflittuale) con le mode culturali del suo tempo. *Morte di un amico* uscì giusto al momento giusto (esempio unico nella biografia di Rossi); fu dunque apprezzato e forse anche un pochino sopravvalutato. Di personale del Nostro (ormai etichettato "il regista dell'amicizia") vi si può trovare l'interesse per il

racconto dell'amicizia, appunto, di due ragazzi di vita, che finisce tragicamente dopo una tentata rapina in una gioielleria. Petrocinetti e Camurati, dimessi i loro calzoni corti borghesi, sono diventati due borgatari. Il loro rapporto "oltre il testo" è riduttivamente spiegato; tutto quello che c'è da capire è nelle immagini, niente le supera e va oltre, come accadeva invece in *Amici per la pelle.* Resta una regia forte e sicura, tutta sui fatti, asciutta nelle descrizioni ambientali, abile nel ritmo incalzante della narrazione, efficacissima nella direzione degli attori tutti esordienti (Gianni Garko, Spiros Focas, Didi Perego, Angela Luce). Proprio nella sua appartenenza a un filone sta l'interesse ancora accreditato al film e la sua intrinseca debolezza, la sua poca autenticità nel discorso che malgrado tutto tenta di svolgere il regista. Fra i film di Rossi di una certa importanza questo *Morte di un amico* (1959) resta il più noto e il più datato.

Esce *La dolce vita* — di cui Rossi aveva curato per Fellini il lungo e laborioso doppiaggio — e il Nostro è in Polinesia a girare *Odissea nuda,* il film tra i suoi che forse gli appartiene di più. Al di là di un discorso preliminare con De Concini, non lo soccorre qui alcun aiuto nella scrittura quotidiana di un copione che alla maniera rosselliniana lievita giorno dopo giorno alla luce delle esperienze vissute e delle ispirazioni dell'ultim'ora; né un'organizzazione produttiva degna di questo nome (l'intera troupe è composta da 8 persone), che lo

sollevi dai compiti più minuti e secondari. Sei mesi di lavorazione, un film quanto nessun altro in apparenza legato alla realtà documentaria; e lontano, nella sostanza, da qualunque suggestione neorealistica, che Rossi dimostra di aver completamente esaurito in *Morte di un amico*. Qui si amplia e prende forma il tema della fuga da un mondo conosciuto; l'utopia di una vita diversa, non scandita dalle regole di una società civile. Ma questo mi sembra solo il tema più dichiarato dell'opera, che vede comunque la sconfitta di questa utopia e il ritorno del protagonista agli impegni e ai doveri di sempre.

L'avventura polinesiana di Enrico, sebbene intessuta di colorazioni ambientali esotiche, segue il filo di un apologo interiore, di un tentativo di metafora. Al centro di questa, più che la tradizionale ricerca — sia pure in termini aggiornati — del "buon selvaggio" e del suo mondo, primeggia il racconto di una tentazione morale: la fuga da se stessi, la perdita della propria identità. L'ispirazione è eliotiana (non a caso il Prufrock ha l'onore di una esplicita citazione) e misura la distanza che la separa dall'ottica italiana di quegli anni.

Al ritorno a Roma il film è costruito in un primo montaggio di circa 4 ore, misura per quei tempi assolutamente inconsueta. Protesta il produttore, che dice di non avere il denaro per stampare le copie; il distributore non accetta neppure di vederlo. Viene tagliata tutta la prima parte: il lento faticoso viaggio alla ricerca dell'isola. Una scena soprattutto ne accreditava subito la chiave metaforica: il passaggio del meridiano zero su una traballante goletta la sera di Natale. Il protagonista Enrico saltava un giorno — non vissuto — e di lì cominciava il suo viaggio in una diversa esperienza di vita. Il montaggio finale, rispetto al primo, era dimezzato. Le due ore iniziali erano concentrate in una ventina di minuti, spezzati, ansiosi, telegrafici come poteva essere il diario di viaggio sul cui testo si snodavano le immagini. Il film riprende il suo ritmo originale solo successivamente allo sbarco nell'isola sperduta, dopo l'esperienza di Tahiti, conclusa con la notizia della morte della madre. Proprio sull'inversione di ritmo veniva giocato nella versione finale il cambiamento. Ma erano lasciate alle spalle, vanificate, la lunghezza e la fatica del viaggio, che molto di più facevano inizialmente assimilare il film a una moderna odissea.

Completamente distrutto dal *final cut* ne usciva il personaggio della donna americana alla ricerca del marito scomparso. Il tema caro a Rossi della fuga dalla propria identità ne subiva un fiero colpo, perdendo uno dei suoi cardini narrativi di maggiore rilievo. Esso resta più che altro il preannuncio di ciò che, in diverso modo e con maggiore consapevolezza, verrà affrontato in *Smog*.

Quando *Odissea nuda* esce nei cinema (1960) debilitato in extremis anche da ben 27 tagli di censura, provoca una fiammata d'interesse,

che ben presto si spegne. La maggior parte della critica lo giudica bene, ma come un film di viaggi e d'evasioni (magari mancate). Essa è piuttosto attenta a altri argomenti, che urgono. Ci sono stati Tambroni e Porta S. Paolo, il governo si prepara al centro-sinistra e nel cinema è sbocciato un revival della Resistenza. Rossellini ha dato il la, ammannendo in quattro e quattr'otto *Il generale Della Rovere;* Monicelli sta preparando il suo più bel film, *I compagni;* Comencini *Tutti a casa;* Vancini è al momento del debutto con *La lunga notte del '43.* Il neorealismo, o almeno il suo spirito, sembra risorgere dalle proprie ceneri. E Antonioni, che svolge tematiche insolite ma in contesti ancora italianissimi, ha trovato udienza per *L'avventura,* il suo capolavoro, soprattutto a Cannes e nei circuiti d'essai d'oltre Atlantico.
Ma Rossi alla prima di *Odissea nuda* non c'è. È già a Los Angeles a preparare *Smog.*

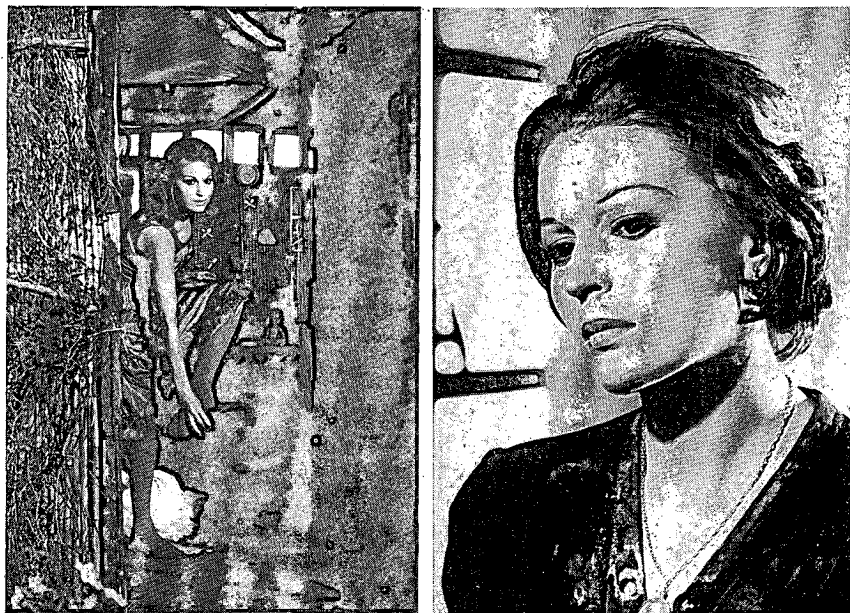
Smog e il mito americano

Che cosa rappresenti l'America per una generazione che ha soddisfatto le sue prime curiosità culturali nell'immediato anteguerra forse nessuno riesce a sintetizzarlo meglio di Mario Soldati nel suo ormai lontanissimo "America primo amore". Steinbeck, Dos Passos, Hemingway; il mito stesso di una lingua così appassionatamente consumato da Vittorini, Pavese, Fenoglio, sono patrimonio comune di una generazione, di cui Rossi fa parte. Il suo amore per il cinema di John Huston, già allora arrivato alle sue opere più significative *(The Treasure of Sierra Madre, Asfalt Jungle, African Queen)* ne è solo l'ultima prova. L'italiano che da sempre aspira al Viaggio e all'Avventura alla ricerca di una diversa identità (gli pesano addosso la natia Firenze e i valori morali e culturali di una patria dove tutto sembra ormai prestabilito) non può che ammirare quel suo insigne collega americano che di quel Viaggio e di quell'Avventura ha fatto una filosofia di vita. Così Rossi, che già alla fine della guerra avrebbe voluto passare l'Atlantico, è all'America che volge i suoi passi, ora che finalmente è in condizioni di approntare un progetto solido (questa volta alle sue spalle c'è la Titanus, che ha appena firmato un accordo con la M.G.M. e messo in piedi una distribuzione internazionale).
La prima cosa che mi racconta, di ritorno da una iniziale spedizione esplorativa, è un'osservazione esemplare in questo senso. Mi dice: «Siamo usciti presto una mattina e c'era un enorme camion che stava trasportando una casa. Noi abbiamo le case dei nonni, l'America viaggia sulle strade anche con le sue case».
«All'avventura e allo sbaraglio» è il motto di Mario, uno dei tre italiani protagonisti del film; il più povero, il meno legato alle sue radi-

ci. L'altra italiana, Gabriella, vive lo stesso fascino del mito, ma con maggiore consapevolezza e più senso di colpa verso il proprio passato. Il terzo, l'avvocato Cioccetti, quello che in California è solo di passaggio (ma esce dall'aeroporto senza passaporto e quindi senza identità per una visita clandestina di sole 48 ore) dovrebbe essere il simbolo dell'Italia non più migratoria e quindi non più schiava di un mito di benessere (il suo motto è «progresso senza rischio» come dirà nel party finale a un senatore americano).
L'Italia non ha ancora sperimentato lo sradicamento di intere popolazioni, che il miracolo economico, di lì a poco, comincerà a provocare. Ma in California questo sradicamento è permanente da sempre, è una filosofia di vita. Tutti e tre gli italiani di *Smog* ruotano intorno a questa condizione. In modo ciascuno suo proprio s'immergono nel mito americano alla ricerca di una nuova effimera identità, illusi di poter abbandonare le proprie radici e dimenticarle ("le nonne", come le chiamerà Annie Girardot in una scena del film).
Smog nasce soprattutto dal sodalizio con lo scrittore P.M. Pasinetti, che questa esperienza vive in proprio, fino in fondo. Americano in Italia, italiano in America, il suo contributo alla stesura del film sarà decisivo; sia nella solidità e nel rigore della scrittura, estremamente lucida e a notevole livello letterario, sia in un certo snobismo intellettuale, che a volte raggela le emozioni oltre il dovuto. Decisiva in tal senso sarà l'influenza esercitata da Pasinetti sulla scelta del finale, che troverà buon gioco anche per l'enorme impressione prodotta su Rossi — proprio durante il periodo dell'edizione di *Smog* — dalla visione della sequenza conclusiva di *L'eclisse* di Antonioni, uscito proprio in quei giorni. L'avvocato Cioccetti chiuso dentro una casa di plastica a forma di palla, isolato da tutti, è un finale suggestivo e logicamente corretto, ma improprio. Molto più consono alla tematica di Rossi e alle sue emozioni più autentiche sarebbe stato quello inizialmente previsto di Mario, l'altro italiano, che sfila davanti alle vetrine sfolgoranti di luci e di promesse, pronto a ricominciare un'altra volta a vivere, l'indomani, il suo grande sogno americano.
Con l'apporto di Pasinetti, la California del film appare precisa nei suoi caratteri emblematici di società-mito, futuribile per tutti, pur mantenendo il sapore delle cose colte dal vivo, il gusto dell'osservazione del viaggiatore di passaggio. La costruzione rapsodica, dove il nome dei luoghi, tipici e mitici al tempo stesso, scandisce il viaggio dell'avvocato Cioccetti attraverso l'intera "Los Angeles Area", assume proprio dal potere evocativo di certe località a un orecchio europeo anche il significato di un viaggio di stati d'animo. E lo smog — questa reale calamità ecologica della città californiana — non fa fatica a significare anche certi grigiori delle coscienze, certe frontiere

Renato Salvatori in *Smog*

non più riconoscibili, l'impossibilità della certezza in un giudizio morale.
Rossi segue una sua coerente visione del racconto e, validamente aiutato da Pasinetti, evita intrecci complicati, sentimenti troppo spiegati. In questa direzione, molto di più di tanto cinema italiano di quel momento, mostra di avvertire come un certo racconto filmico stia abbandonando i suoi punti di riferimento vicini a una drammaturgia dello spettacolo, per avvicinarsi a una struttura più libera e meno naturalistica, che l'apparenta alla forma del romanzo contemporaneo.
A Venezia (1962) la critica interpretò il film piuttosto come un curioso e raffinato documentario lirico-sociologico sulla California; non colse il tema dello sradicamento e vide nelle immagini che gli venivano presentate una proposta di futuribile al limite del gioco fantascientifico fatto in casa. Dovevano passare solo pochi anni (ma con il boom economico e quel che ne conseguiva nel mezzo) per dare al film un'impronta di attualità curiosamente anche italiana; di una Italia assai mutata da una crisi di rinnovamento che scuoteva nel profondo anche le certezze più antiche.
Rossi conferma di non avere decisamente fortuna con la distribuzione. Analogamente a quanto era successo con *Amici per la pelle,* il film è pronto per la programmazione nel momento di maggiore cri-

si della Titanus, che non esce indenne dalla realizzazione del colosso *Sodoma e Gomorra*. Praticamente *Smog* resta un film clandestino, e il fallimento degli incassi si farà sentire, e pesantemente, sui progetti a venire.
Il cinema italiano in quel momento sta attraversando una delle sue crisi cicliche. Come è accaduto in occasioni analoghe, la ricetta per uscirne prevede film a episodi, che puntino su attori di grande richiamo. Rossi realizza così "La schiava nubiana" per Tognazzi in *I complessi* (1963); "La minestra" per la Vitti in *Le bambole* (1964); "Cocaina di domenica" per Manfredi in *Controsesso* (1964); "La moglie bambina" per la Spaak in *Tre notti d'amore* (1964). Più tardi, in occasioni analoghe dirigerà la Mangano nell'episodio "La siciliana" in *Le streghe* (1967). Il successo di pubblico è arrivato per il primo di questi episodi in *Alta infedeltà* con Manfredi. Ed è giunta — ironia della sorte — anche l'attenzione di certa critica. La storia, una vera e propria barzelletta da spiaggia, racconta di un giovanotto (John P. Law) che corteggia al mare Fulvia Franco, moglie piccolo-borghese di Nino Manfredi, creando soprassalti coniugali. Ma la donna non è che lo schermo di un timido amore omosessuale che il giovanotto nutre per suo marito. La fine della vacanza, grazie soprattutto al marito discreto, lascerà nella donna l'illusione di un romanzetto non scritto oltre il lecito.
Il ritorno di un professionista al cinema di casa è così consumato. Il tema lungamente accarezzato della crisi d'identità esce dalle sue storie e Rossi se lo ritrova sul set. Fugge ancora — almeno lui, visto che i suoi personaggi non possono più farlo — verso il Brasile, al servizio della Cardinale e di Manfredi (*Una rosa per tutti*, 1965). Un viaggio di ritorno a Tahiti, per un film che non si farà — ma che importa? — e poi ancora in Italia al servizio della Spaak (*Non faccio la guerra, faccio l'amore*, 1966). Qualche anno più tardi sarà in Inghilterra a filmare per Gassman e la Muti *Come una rosa al naso* (1975) e finalmente conclude il suo pedaggio — pedaggio quanto mai ingrato — all'Italian Comedy System con *L'altra metà del cielo* (1976) al servizio di Celentano e della Vitti. Colmo dell'ironia, il film è ambientato in Australia, ma né Celentano né la Vitti desiderano muoversi. Così si gira tutto a poche centinaia di metri da Cinecittà. Sul piano inclinato di un servizio professionale sempre più spersonalizzato e alienato, sul taccuino di viaggio di Rossi è segnato anche un film girato interamente sulla costa colombiana dei Caraibi, al servizio di Bud Spencer e Terence Hill (*Porgi l'altra guancia*, 1974).
Il suo destino di professionista, curiosamente simile per certi versi a quello del suo eroe di *Odissea nuda*, condurrà Rossi per lunghi mesi anche in America Latina, sulle tracce della giovinezza di Garibaldi, e nel Mediterraneo e nel Medio Oriente prima per l'*Odissea* e poi per l'*Eneide*. Ma prima di passare stabilmente alla televisione

Silvana Mangano in "La siciliana", episodio di *Le streghe*

Rossi si congeda con la sua opera certamente più significativa e misconosciuta: *Giovinezza, Giovinezza*.
Giovinezza, Giovinezza trae ispirazione dal libro omonimo di Luigi Preti, al momento della realizzazione ministro socialdemocratico in carica alle Finanze. Questo "peccato originale" resterà appiccicato addosso all'opera di Rossi per sempre, anche se nel film è rimasto poco o niente del libro oltre al titolo, di per sé indovinato e suggestivo. Con *Giovinezza, Giovinezza* Rossi torna in un certo modo alle antiche ispirazioni di quel soggetto, *Il buio*, che invano aveva tentato di realizzare venti anni prima. Vi torna coniugando in una esperienza unica giovinezza e fascismo, e facendo di questo secondo un dato generazionale della prima, nell'evoluzione che porta i suoi giovani protagonisti, oltre le soglie della tragedia bellica, al loro destino di vita e di morte. In tal modo il fascismo appare disancorato da una tradizionale interpretazione storicistica, per divenire metafora piuttosto sull'esistenza e sull'irripetibile avventura della giovinezza.
Clima morale con il quale incontrarsi e confrontarsi, il fascismo fa così da levatrice a confuse eppure angosciose ricerche di libertà, interrogativi sui valori, ambiguità su conformismi e silenzi. S'intrecciano le vicende private dei tre protagonisti, le loro amicizie e i loro amori, degradati e corrotti dagli echi che giungono dal mondo esterno. Echi di violenza e vigliaccheria: dramma di un'epoca che ha ucciso la fiducia; così che neanche il padre osa più confidarsi apertamente con un figlio, né l'amico con l'amico. Io credo che mai il cinema italiano era arrivato a essere così puntuale e spietato sui guasti interni, le malattie morali di un momento della nostra storia.

La struttura narrativa del film (che nella fotografia in bianco e nero di Storaro — qui al suo debutto — trova una consonanza di grigi e di penombre) è puro racconto della memoria, un andare e venire sui particolari, un rincorrersi e intrecciarsi di fatti e di emozioni, che i tre giovani ripercorrono ognuno per proprio conto, alla ricerca di una verità meno soggettiva, impossibile da raggiungere. Le immagini, sempre ricche di echi e di risonanze, lasciano aperto ogni spazio alla riflessione, alla fantasia. E all'incertezza. Come costruzione di racconto basato sulla memoria il film è certamente isolato nel panorama del nostro cinema e della nostra tradizione.
Rossi vi ritrova tutti i suoi temi migliori, fusi in un racconto dove il tratto autobiografico (presente qui certamente, come già forse lo era in *Il buio*) è spogliato di ogni dettaglio personale, evita la confessione, si fa testimonianza di una generazione. Si sa, l'argomento fascismo-antifascismo ha una sua tradizione culturale giustamente legata alle lotte della sinistra e un'ottica che privilegia l'esperienza delle minoranze politicizzate, attiviste e combattenti, che fin dall'inizio si opposero alla dittatura. Il film di Rossi rovescia anche quest'ottica; si muove in direzioni meno eroiche, meno nette, ben poco esplorate se non del tutto ignorate, fuori da una prospettiva che da tempo corre il rischio di essere diventata "maniera". La "maniera" del neorealismo e la "maniera" dell'antifascismo hanno a lungo viaggiato insieme, confondendosi nella cultura italiana del dopoguerra, e non solo in quella cinematografica. (Solo da pochissimo la nostra narrativa guarda a Beppe Fenoglio come al cantore più autentico di quell'avventura esistenziale che fu la Resistenza).
In *Giovinezza, Giovinezza* (film povero di mezzi e debolissimo di distribuzione) all'assenza di queste due "maniere" si aggiunse la paternità spirituale di un ministro socialdemocratico (cui tra l'altro il film non piacque affatto). Si era in piena bufera del '68. Rossi ancora una volta aveva sbagliato tutto nei tempi e nelle modalità della sua proposta.
L'incontro di Rossi con la televisione avviene nel 1968 attraverso il più tradizionale e caratteristico dei produttori cinematografici, Dino De Laurentis. È lui a proporre al regista di tanti viaggi il Viaggio per eccellenza: il poema omerico dell'avventura di Ulisse.
Rossi torna alle fonti classiche dei suoi miti, alla loro lettura diretta, senza altre mediazioni che non siano la sensibilità a una tradizione culturale, che è quella della sua origine, del suo stato, della sua gente. Al contrario di quanto gli era accaduto col cinema, questo primo incontro con il nuovo mezzo audiovisivo avviene dalla porta principale; è la prima volta in assoluto che si propone uno sceneggiato televisivo a livello di prodotto per un mercato internazionale.
Il cinema ha avuto abitualmente nei confronti del testo letterario un atteggiamento di semplificazione in termini di comprensibilità,

Monica Vitti in "La minestra", episodio di *Le bambole*

che ha finito per essere quasi sempre un dato inevitabile di riduzione e immiserimento. Hanno contribuito a questo risultato soprattutto la misura vincolante della durata e il principio mistificatorio della maggiore capacità di sintesi dell'immagine rispetto alla parola. Di qui il limite delle versioni cinematografiche che a volte sono illustrazioni, altre tentativi d'interpretazione dell'opera letteraria; ma nell'un caso come nell'altro non sfuggono al destino dell'essere comunque dei riassunti. Sfuggono almeno in parte a questo destino, se ben ricordo, il *Via col vento* di Zanuck, *Il rosso e nero* di Autant Lara e *Guerra e pace* di Bondarciuk (gli ultimi due nelle versioni originali). Nel loro caso, per occasionali motivazioni, è caduto il condizionamento più rigido che il cinema abbia mai conosciuto (ben più determinante di una censura politica o di una emarginazione di mercato); intendo dire cioè l'idea, mai messa in discussione, che qualunque vicenda potesse essere raccontata in un tempo mai inferiore a un'ora e mezza e superiore alle due ore.
Questo condizionamento fondamentale salta con la televisione. Essa lascia libero il campo alla realizzazione di una novella come di un racconto lungo, di un romanzo e persino a narrazioni che prevedano le cesura per un rinvio di fruizioni ai giorni seguenti, com'è nella struttura narrativa, per esempio, di un "Idiota" di Dostoevskij o di un "Papà Goriot" di Balzac. Il cinema al contrario riduce tutto alla

misura di un racconto lungo.
A Rossi il poema omerico si pone in termini di una realizzazione di 8 ore; otto scansioni che, pur non essendo le stesse, possono tuttavia riflettere quelle originali in canti dell'opera letteraria. (Da questo punto di vista il confronto tra lo sceneggiato di Rossi e il film di Camerini è impietoso). L'*Odissea* di Rossi è il primo esempio nella storia della televisione di uno sceneggiato di grande impegno. Fino a quel momento l'Europa aveva vivacchiato nell'angustia degli studi e l'America era ferma ai telefilm di serie, la forma più rudimentale in assoluto di racconto televisivo. Il tempo delle grandi narrazioni a puntate, che prende il via con *Downstairs, Upstairs* (il prodotto inglese che conquisterà l'America) per giungere trionfalmente alla consacrazione veneziana dell'*Alexanderplatz* di Fassbinder, è ancora a venire.
Rossi, pur firmando l'intera opera, non realizza in prima persona tutti interi gli episodi. Lo aiutano per le scene più avventurose Bava e Schivazappa (come ad esempio per l'episodio di Polifemo). Ma i *turning points* della vicenda e del personaggio lo vedono misurarsi con una prova per lui decisiva. Libero dalla tradizionale costruzione dello "spettacolo-cinema", egli può indugiare a raccontare, abbandonandosi — con una libertà raramente conosciuta — ai ritmi e alle cadenze interne del racconto omerico; di tutti i classici, certamente il più vicino alla sua personalità. L'ultimo episodio (il ritorno a Itaca e il trionfo sui Proci) è in questo senso esemplare. Fedeltà letteraria e reinvenzione in chiave di narrazione visiva si fondono in un prodotto che è letteratura e interpretazione del testo, fatto con un rigore che il cinema ignora; emozione ritrovata tramite un linguaggio che al cinema deve molto, ma che lo ha già superato, donando al racconto televisivo un esempio che è già tradizione. Verranno in seguito una scolorita *Eneide* e una ricostruzione della giovinezza di Garibaldi, dove ancora una volta viene esaltato il gusto di poter raccontare senza limitazioni.
Come ha dichiarato recentemente Gabriel Garcia Marquez, «i registi oppongono resistenza al video, diffondendo una mitologia della pellicola che si sono essi stessi costruita». Rossi è tornato per la terza volta a Venezia — questo massimo Tempio della mitologia cinematografica — nel 1982, per presentare una versione "ridotta" (esattamente come il cinema fa anche coi testi letterari) del suo *Storia d'amore e d'amicizia*, uno sceneggiato di 4 ore, esemplare per misura e qualità. Confinato in una sezione collaterale, poteva apparire un "emarginato"; ma non era certamente un estraneo, né un disarmato.

SAGGI

L'uomo, la natura e la patria nel cinema estone (1912-1947)

Achille Frezzato

Il territorio della Repubblica Socialista Sovietica di Estonia corrisponde alla tozza penisola tra i golfi di Finlandia e di Riga e confina a est con la Repubblica Russa e a sud con la Lettonia. Esso comprende anche ottocento fra isole e isolotti, talvolta di notevole estensione, come le isole di Saaremaa, di Hiiumaa, di Vormsi e di Muhu.

Le prime notizie storiche su questo paese risalgono al X secolo quando ripetuti conflitti opposero gli Estoni (popolazione di origine ugro-finnica immigrata da regioni più orientali) a genti scandinave e russe che tentarono, fra il 1030 ed il 1177, di occupare il loro territorio. Nel 1193 il papa Celestino III, nell'ambito della sua politica di appoggio agli ordini cavallereschi e alle missioni dell'Europa del nord, bandì contro di loro una crociata, perché si rifiutavano di convertirsi al cristianesimo. Nel 1206 i Danesi tentarono senza successo di annettersi l'isola di Ösel (ora Saaremaa). Nel 1208 intervennero i cavalieri dell'Ordine religioso-cavalleresco dei Portaspada, che erano stati organizzati militarmente dal vescovo di Riga, Alberto di Buxhövden (1199-1229), con il fine di creare dei principati ecclesiastici a difesa delle missioni cristiane sul Baltico.

Dalla tunica nera con mantello bianco recante l'emblema di una spada sormontata dalla croce di colore rosso, questi cavalieri, in maggioranza provenienti dalle terre tedesche di Sassonia e di Westfalia, coalizzatisi con crociati livoni (originari, cioè, della Livonia, regione storica estendentesi a est del golfo di Riga, tra la Dvina occidentale e il lago Peipus), riuscirono a occupare la parte meridionale del paese nel 1217. Nel 1219 anche i Danesi stabilirono una "testa di ponte" nell'Estonia settentrionale, costruendo la fortezza di Reval (dal 1917 Tallinn).

Quattro anni dopo gli Estoni liberarono l'intero territorio — eccetto questa cittadella fortificata — dalla presenza straniera, ma nel 1224 i cavalieri Portaspada riconquistarono Dorpat (ora Tartu) e quindi tutta l'Estonia continentale e, nel 1227, anche l'isola di Ösel, ponendo così fine al primo periodo di indipendenza degli Estoni. Sotto i Portaspada, confluiti nel 1237 nell'Ordine Teutonico (un corpo monastico-militare sviluppatosi da una originaria confraternita di Ospedalieri, a Gerusalemme, nel XII secolo, e dal carattere spiccatamente nazionale: vi potevano accedere solo giovani aristocratici tedeschi), il paese venne aggregato alla Livonia e i feudatari tedeschi imposero la loro religione (due secoli dopo, durante la Riforma,

gli Estoni e i Tedeschi abbracciarono il luteranesimo) e introdussero la servitù della gleba, una condizione di dipendenza del contadino vincolato alla terra, limitato nella sua capacità giuridica e soggetto ereditariamente all'autorità del proprietario fondiario.
Sottoposta al potere giuridico dei cavalieri, la popolazione rurale era gravata da forti tributi e obblighi, soprattutto nella zona settentrionale del paese, dove a partire dal 1238 si erano insediati i Danesi: in queste contrade, fra il 1343 e il 1345, scoppiò una furiosa rivolta contadina, soffocata comunque con grande crudeltà. Dopodiché la Danimarca vendette questi suoi domini (1346) all'Odine Teutonico, che divenne padrone assoluto delle terre estoni e che aggravò ancor di più le condizioni materiali e giuridiche della gente rurale. I cavalieri svolsero opera di civilizzazione, ma governarono con durezza e disciplina: nei confronti dei non-cristiani fecero largo uso della conversione forzata, ricorrendo anche allo sterminio, per atti di rivolta, della popolazione, rimpiazzata poi con coloni tedeschi.
Al dominio dell'Ordine Teutonico nei paesi baltici (Estonia, Lettonia e Lituania) pose fine la guerra livonica, incominciata nel 1558 dallo zar russo Ivan IV il Terribile (1530-1586). Nel 1561 ebbe inizio l'occupazione dell'Estonia da parte degli Svedesi che, una volta insediatisi su tutto il territorio (l'isola di Ösel venne loro ceduta dai Danesi nel 1645), intrapresero a difendere gli interessi della popolazione rurale estone e a ridurre gradualmente i diritti dei nobili tedeschi. Furono determinati e disciplinati gli obblighi dei contadini, cui fu concesso il ricorso ai tribunali dello Stato, e furono requisite non poche proprietà terriere, che vennero amministrate dalla corona svedese.
La Svezia cedette le terre estoni, assieme alla Livonia, all'Ingria e a parte della Carelia, al termine della seconda guerra del nord, con la pace di Nystad (10.9.1721), alla Russia dello zar Pietro il Grande (1672-1725). La popolazione agricola ricadde in una condizione di assoluta dipendenza dai proprietari balto-tedeschi, che, senza freni di norme legislative, la ridussero a un infimo grado di miseria e di oppressione, a tal punto che durante il regno dello zar Alessandro I (1777-1825) venne sollevata la questione delle popolazioni agricole dei paesi baltici con il risultato che, fra il 1816 e il 1819, venne decretata l'abolizione del loro stato di schiavitù. Tuttavia il diritto di proprietà terriera rimase *de facto* ancora ai nobili: le condizioni materiali dei contadini non poterono migliorare in maniera sensibile, perché, per fruire di loro terreni, essi erano obbligati a compiere una enorme quantità di lavoro a vantaggio dei latifondisti.
Il loro movimento di emancipazione, fra rivolte e sollevazioni, di cui va ricordata quella di Mahtra, presso Reval, nel 1858, sanguinosamente repressa dalle truppe russe, poté conseguire pratici risultati nella seconda metà del XIX secolo, quando, con successive riforme (nel 1863 venne riconosciuto ai contadini il diritto di "libero movimento"; nel 1866 venne abolito il diritto dei proprietari di amministrare giustizia nelle loro terre e venne loro vietata la fustigazione; nel 1868 venne soppressa la *corvée*, cioè le prestazioni obbligatorie d'opera cui erano tenuti i coltivatori dipendenti nei domini fondiari), essi riuscirono a divenire proprietari di terre e a liberamente disporne. Contemporaneamente venne condotta una strenua lotta nel campo dell'istruzione, perché la secolare opposizione degli elementi di cul-

Alfabeto fonetico

Per la lettura dei vocaboli in lingua estone:

h: ha un suono aspirato come nel tedesco "Dach", "doch"

š: corrisponde al suono italiano di "sc"

ž: corrisponde al "j" francese come in "jour"

g: ha sempre suono duro

ä: corrisponde a "ia"

õ: indica un suono fra la "i" e la "u"

ö: indica il suono di una "o" chiusa

ü: indica un suono uguale a quello della "u" tedesca

Per la lettura dei vocaboli in lingua russa:

č: è il "c" italiano davanti a "e" e "i" e il "ci" davanti a "a", "o", "u"

ch: indica un suono aspirato come nel tedesco "Dach", "doch"

g: è sempre duro

s: è sempre duro come in "sera"

v: alla fine della parola ha il suono di "f"

z: corrisponde alla "s" dolce italiana, come in "rosa"

ž: corrisponde al "j" francese come in "jour"

š: corrisponde al suono italiano di "sc"

šč: è la fusione dei due suoni di "š" e di "č"

c: corrisponde alla "z" italiana di "trapezio"

ja, ju: indicano i suoi di "a" e di "u" addolciti da un suono di "i" semivocalico

y: indica un suono duro fra la "i" e la "u"

I titoli dei film e le denominazioni di alcuni enti sono riportati in estone e, dall'estate del 1940, in lingua estone e russa. Degli stessi si è data una traduzione letterale: nel caso che il titolo, la denominazione in russo non fosse stata la traduzione letterale di quelli estoni, li si sarebbe tradotti letteralmente.

tura germanica (nobiltà fondiaria, clero e nascente alta-borghesia) allo sviluppo di una cultura nazionale venne rafforzata dalle scelte delle autorità zariste, che avevano per programma la radicale russificazione del paese.
Contrastarono, tuttavia, validamente questa politica un generale clima d'attesa per un futuro diverso, la migliorata realtà della gente contadina, il progressivo affermarsi nelle città del processo di industrializzazione, la conseguente nascita di un movimento sindacale, la pubblicazione di opere letterarie in lingua estone tramate da un senso eroico-nazionale[1], non prive di accenni romantici e, in seguito, segnate da visioni più realistiche; la fondazione di giornali[2]; la formazione di società letterarie e culturali (soprattutto a Dorpat, sede dal 1632 di una università fondata da Gustavo II Adolfo di Svezia); la nascita delle prime aggregazioni politiche, come, ad esempio, la sezione estone del Partito socialdemocratico russo dei lavoratori e il Partito liberale.
Queste realtà rinsaldarono la secolare tenacia degli Estoni, che sopportarono la dura reazione del regime dello zar Alessandro III (1845-1894) e che fecero della mai attenuata opposizione alle ricche classi fondiarie (le nuove generazioni contadine, contrastate nelle loro iniziative dalle banche di pro-

[1] Come il poema *Kalavipoeg*, dato alle stampe da Friedrich Reinhold Kreutzwald (1803-1882) fra il 1857 e il 1861, in cui sono fuse, adattate e ridotte in metro poetico leggende tramandate oralmente dalla gente estone.

[2] Nel 1857 Johann Voldemar Jannsen (1819-1890) pubblicava a Pärnu il primo settimanale estone, il «Perno Postimees» (t.l. Il corriere di Pärnu).

prietà della nobiltà terriera, costituirono cooperative e consorzi propri) una lotta a base politico-patriottica. Con l'inizio del nuovo secolo gli Estoni, con la loro *intelligencija* dalle idee liberali, riuscirono a conquistare le amministrazioni comunali nei centri più importanti (Reval compresa).

Era naturale che essi cercassero di trarre profitto da ogni circostanza per il trionfo della loro causa, per la loro affermazione come entità nazionale libera e indipendente e così, quando nel gennaio 1905, a seguito della disastrosa guerra con il Giappone, scoppiò la rivoluzione in Russia, Jaan Tõnisson (1868-?), direttore dal 1896 del quotidiano (dal 1891) «Postimees» (erede e continuatore del «Perno Postimees», veniva pubblicato a Tartu dal 1886), fondò il Partito nazional liberale, che tenne il suo primo congresso a Reval il 27 novembre 1905, nel corso del quale, al suo interno, si formarono l'ala liberale e quella radicale. Capeggiate dallo stesso Tõnisson e da Jaan Teemant (1872-?), rispettivamente, entrambe esigevano l'autonomia dell'Estonia, l'abolizione dei privilegi della nobiltà fondiaria e la distribuzione delle terre ai contadini, ma, mentre la prima suggeriva riforme e una gradualità per l'avvento di un nuovo ordine sociale, la seconda non ostacolava l'uso della violenza.

Sempre a Reval, nel dicembre, Konstantin Päts (1874-1956), uomo politico di tendenze moderatamente radicali, che aveva contribuito notevolmente nel 1904 all'insediamento di cittadini estoni nell'amministrazione di Reval, dove dal 1901 dirigeva il quotidiano «Teataja» (Il bollettino), da lui fondato, tenne un congresso degli agrari estoni. Nel contempo, però, gruppi di operai si spinsero nelle campagne e, con la popolazione rurale, devastarono le proprietà dei "baroni", incendiandone le residenze. La reazione delle autorità russe fu violenta: Päts e Teemant, condannati a morte in contumacia, si salvarono perché riparati all'estero; più di trecento estoni furono impiccati o fucilati; il partito di Tõnisson venne tollerato. La repressione, che ebbe termine nel 1907, fu inesorabile e feroce anche per il ruolo che vi giocò la nobiltà germano-baltica che, a ragione, vedeva nell'abbattimento del regime zarista la fine dei suoi antichi privilegi di casta e la perdita dei suoi possedimenti.

Dopo aver subito nei secoli la dominazione di genti germaniche, dei Danesi, degli Svedesi e dei Russi, dopo aver sopportato dal 1721 l'incontrastata egemonia economica, sociale e culturale dei proprietari terrieri, dei baroni tedeschi, dopo essere stata movimentata dai primi decenni dell'Ottocento da manifestazioni e eventi sintomatici dell'ormai incontenibile risveglio dello spirito nazionale, l'Estonia divenne uno stato autonomo, con capitale Tallinn, nell'aprile del 1917, in seguito a un decreto emanato dal governo provvisorio russo e elesse, nel successivo mese di ottobre, un suo governo — ne era "premier" Konstantin Päts — di accentuate tendenze liberali. Quando il Partito bolscevico prese il potere in Russia, in novembre, la *dieta* estone decise di rompere i rapporti con Pietrogrado, ma a Tallinn riuscì a installarsi al potere un governo comunista. Ebbe inizio un periodo travagliato: truppe tedesche entrarono nel territorio e occuparono la capitale; venne costituito un governo provvisorio e, in seguito a un protocollo del Trattato di Brest-Litovsk del 3 marzo 1918, la sovranità sui paesi baltici passò dall'Unione Sovietica alla Germania.

Nei giorni in cui la Germania firmava la sua capitolazione (11 novembre

1918) e aveva fine la prima guerra mondiale, il governo provvisorio estone proclamò l'indipendenza del paese; nello stesso mese il governo sovietico dichiarò nullo il Trattato di Brest-Litovsk e diede inizio all'invasione dell'Estonia. Equipaggiato e rifornito d'armi dall'Inghilterra, l'esercito estone, formatosi in tutta fretta e di cui facevano parte anche volontari finlandesi, tenne testa nel 1919 alle truppe sovietiche sul proprio territorio, battendosi pure in Lettonia, investita anche dagli eserciti tedeschi. Il 2 febbraio 1920 venne firmato a Tartu un trattato di pace con l'Unione Sovietica in cui essa rinunciava «volontariamente e per sempre» ai suoi diritti di sovranità sul territorio e sul popolo estone.
Ottenuto il riconoscimento della propria indipendenza, ristabilita la pace, promulgata il 12 dicembre 1920 la nuova Costituzione votata nel giugno del medesimo anno da una Assemblea Costituente[3], attuata la riforma agraria[4], l'Estonia procedette decisamente nella combattuta salvaguardia della sua identità, minacciata dalla russificazione da un lato e dalla germanizzazione dall'altro. Già nel 1917 le forze vive della nazione svolsero un'azione febbrile in ogni ambito culturale (nel campo cinematografico, in particolare, vararono una serie di provvedimenti per nazionalizzare l'intero settore), ma l'intervento delle truppe tedesche svigorì e poi bloccò ogni iniziativa di carattere autenticamente nazionale. E infatti, quando nel 1919 il potere venne conquistato e amministrato da una compagine governativa di carattere borghese (a cui comunque va riconosciuto il merito di aver disgregato, attraverso una radicale riforma, il latifondismo, per cui buona parte dei proprietari tedeschi lasciarono il paese), il processo volto alla creazione di una cinematografia prettamente nazionale s'era rallentato, aveva perso vigore.

Il cinema aveva fatto la sua apparizione in Estonia nell'ottobre del 1896 con il Kinetoscope dell'inventore, pionere e produttore cinematografico nordamericano Thomas Alva Edison (1847-1931), e il pubblico estone ebbe la possibilità di osservare attraverso l'oculare di questo apparecchio le prime "fotografie animate", immagini regi-

---

[3] Il potere, nella repubblica indipendente d'Estonia, risiedeva nel popolo che lo esercitava *a)* per mezzo del referendum, *b)* per via di iniziative legislative, *c)* con l'elezione dei membri dell'Assemblea nazionale cui era affidato il potere legislativo e che si componeva di centro membri eletti per la durata di tre anni, sulla base della rappresentanza proporzionale, a suffragio universale, diretto e segreto. Il governo, composto dal capo dello Stato e dai ministri, elaborava e presentava all'Assemblea il progetto di bilancio, nominava e revocava gli alti funzionari civili e militari, concludeva i trattati con gli Stati esteri, emetteva ordinanze per l'esecuzione delle leggi, decideva sui ricorsi di grazia. Il governo o i suoi membri cui l'Assemblea negava la fiducia dovevano dimettersi.
Il supremo potere giudiziario apparteneva alla Corte di Stato, composta da giudici di Stato eletti dall'Assemblea nazionale.

[4] Espropriati i latifondisti (nel 1914 millecentoquarantanove proprietari disponevano di circa due milioni e mezzo di ettari), le terre vennero distribuite ai contadini (circa settecentomila Estoni su un milione e centomila vivevano del lavoro agricolo) in parcelle non eccedenti i cinquanta ettari.

strate dal Kinetograph, altra invenzione di Edison, su una pellicola di celluloide, prodotta dalla Eastman Dry Plate and Film Co. di Rochester. Dall'anno successivo e per una decina d'anni anche in Estonia, come in altri paesi europei, il cinema venne ospitato nei repertori degli "spettacoli da baraccone", in cui commedianti nomadi, sulle piazze dei paesi e nelle fiere cittadine, davano veri e propri spettacoli drammatici, si esibivano in attrazioni e numeri di forza e di destrezza e presentavano "fenomeni viventi". Le proiezioni cinematografiche servirono, dapprima, da intermezzo ai giochi di acrobazia e di magia e acquistarono poi un luogo primario destinando gli spettacoli di altro genere a "coprire" gli intervalli dovuti al cambio delle bobine.

Legato nei primi tempi soprattutto alle fiere, il cinema ambulante ebbe in seguito in Estonia, come altrove, un carattere continuativo: con le apparecchiature montate su carrozzoni, esso portò i propri prodotti alla conoscenza degli abitanti dei paesi più remoti. Venivano presentati film di venti e/o di quaranta minuti, realizzati dalle "case" francesi Gaumont e Pathé Frères e da Georges Méliès e proiettati su schermi disposti all'interno del veicolo; i programmi erano brevi (non oltre la mezz'ora); il commento sonoro era fornito dalla voce dell'imbonitore e gli spettatori assistevano in piedi alla proiezione. Solo a partire dal 1907, in Estonia, i film, sempre di produzione straniera, poterono essere presentati nelle prime sale cinematografiche. Si trattava soprattutto di film americani, di "colossal" che non rendevano pensabile alcun tentativo concorrenziale e che pertanto non facilitavano la nascita di un cinema nazionale.

Le prime riprese cinematografiche su territorio estone vennero effettuate nei primi anni del secolo dalla Pathé Frères e dalla Gaumont, che ne impiegarono il "materiale" ricavato nei loro cinegiornali («Pathé Journal» e «Gaumont Actualités»). Distribuiti fra il 1908 e il 1914, essi contenevano "attualità" francesi e straniere ottenute da operatori organizzati su basi giornalistiche e da una rete di corrispondenti, i quali assicuravano il "materiale" necessario per una regolare periodicità.

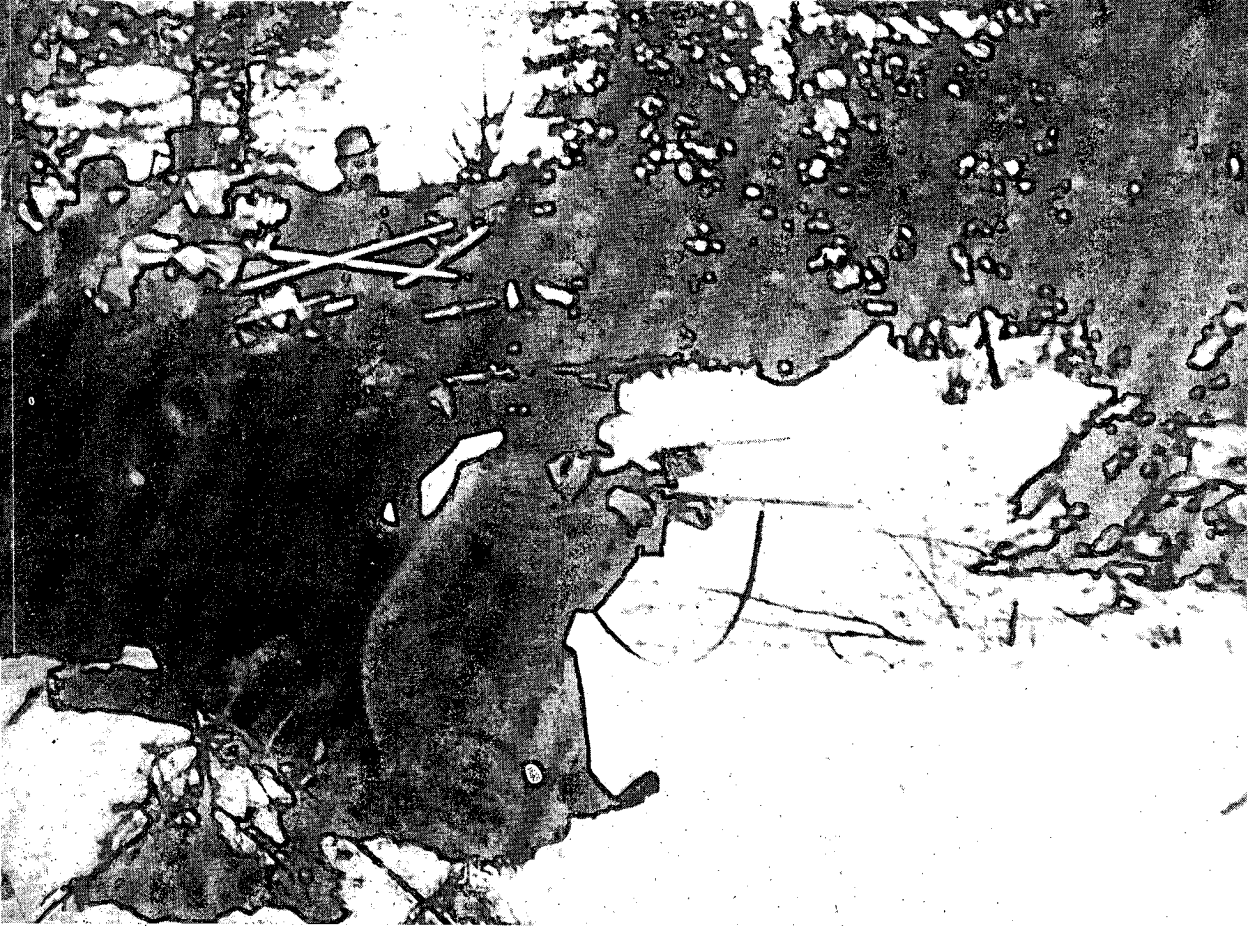
In quegli stessi anni un fotografo di Tartu, Johannes Pääsuke (1892-1918) incominciò a interessarsi al cinema. Nella prima decade del secolo il Museo del popolo dell'Estonia (l'attuale Museo statale di etnografia della Repubblica Socialista Sovietica d'Estonia), per completare la propria collezione, raccomandò la raccolta degli oggetti d'uso casalingo, prodotti e usati dalla popolazione rurale e, sempre nell'ambito di questa iniziativa, inviò per le contrade della terra estone dei fotografi per riprendere la vita del popolo, dei contadini, per "fermare" i lovo volti, le loro persone, il loro abbigliamento. E con il museo cominciò a collaborare Pääsuke che, fra il 1912 e il 1913, eseguì fotografie nelle campagne nei pressi del Lago

Peipus, nel territorio dominato allora, non ufficialmente, Setumaa e abitato da una popolazione originata dalla fusione di estoni e di slavi. Con tutta certezza, durante questo soggiorno, venne girato il documentario di 194 m, *Matk lävi Setumaa* (t.l. *Viaggio nella regione di Setumaa*), di carattere etnografico, con inquadrature e sequenze intese a dare una visione dei luoghi.
Primo cineoperatore estone, Pääsuke con le sue fotografie, con le sue pellicole di limitato, modesto valore cinematografico, ma di non poca importanza come materiale folklorico e documentario, ebbe così modo di partecipare all'ondata di risveglio nazionale e di contribuire all'implicito imperativo di fissare la tipicità del paese e della sua gente, delle località estoni e dei loro insediamenti umani: Pääsuke, più o meno contemporaneamente alla realizzazione di *Matk lävi Setumaa,* fondò una sua "casa" di produzione, l'Estonia Film (1912-1914), e si dedicò a riprese di contadini al lavoro, di resti di antiche costruzioni, come la cittadella di Viljandi, e degli aspetti di città come in *Tartu linn ja ümbrus* (t.l. *La città di Tartu e i suoi dintorni*) del 1912.

Il primo film a soggetto

Egli apportava personali modifiche alle cineprese per renderle più funzionali, ne costruì una da lui impiegata nella realizzazione del primo film estone a soggetto, *Karujaht (La caccia all'orso)* del 1914 (si ha motivo di credere che non sia stato il suo unico *fiction film* dopo il ritrovamento di frammenti di altre pellicole, come quello che presenta l'alterco fra un contadino e un abitante di città).
Con questo breve (la versione attuale è di 318 m) racconto allegorico e scherzoso Pääsuke volle richiamare l'attenzione sulla continuamente latente, radicata, sostanziale conflittualità fra due precise realtà della vita estone, fra quella padronale-fondiaria tedesca, che aveva investito, rafforzandosi, nella nascente industria, e quella precipuamente nazionale che, formatasi alla scuola tedesca, ma nutrita da una propria cultura, andava affacciandosi dai primi anni del secolo alla ribalta della vita pubblica con l'indubbio obiettivo di avervi una parte, un ruolo primario, di entrare nell'amministrazione, nel governo della propria nazione.
Alla base della vicenda di *Karujaht* sta un circostanziato accadimento, una vicenda giuridica. Un industriale tedesco, certo Brakmann, azionista di maggioranza di una fabbrica di carta di Pärnu, veniva incolpato dalla pubblica opinione dell'inquinamento delle acque dell'omonimo fiume. Aveva perciò citato in giudizio l'estone, un certo Karu, che egli riteneva all'origine di questo addebito e che nel processo, tenutosi a Riga, in Lettonia, era stato assolto dall'accusa di calunnia, ma era stato escluso dai pubblici uffici: non pote-

va concorrere quindi alla carica di sindaco come era desiderio suo e dei suoi sostenitori e simpatizzanti. Si era pertanto ritirato a vita privata, come un orso nella sua tana, ma era pur sempre minaccioso.
Ecco dunque *La caccia all'orso*, girato a Tartu, e siccome in estone "orso" è "karu", come il cognome del cittadino estone coinvolto nell'"affare" giudiziario, ecco, quindi, "La caccia all'estone", a colui che non ha rispetto dell'assetto sociale, che non sa stare al proprio posto, che turba l'ordine stabilito, rivendicandovi ruoli di primo piano.
Un vecchio barone tedesco, Frankmann, riceve dal cameriere, con il caffè del mattino, una copia del quotidiano sul quale vien dato risalto a una notizia relativa all'apparizione, nelle vicinanze della città, di un orso pericoloso. Egli avvisa pertanto la polizia, a cui ricorda lo specifico compito di preoccuparsi dell'incolumità e della tranquillità dei cittadini: i poliziotti lasciano il commissariato, di mala voglia, per una battuta.
La notizia ha comunque preoccupato soprattutto la popolazione di origine tedesca, fra cui anche alcuni studenti, che si armano e che si recano in fretta alla casa di Frankmann, dove si sono dati convegno anche altri connazionali. Dopo aver caricato su una carriola una gabbia per la belva, tutti, armati di fucile e con il barone in testa, sfilano per la via principale della città, dirigendosi verso il bosco dove è stata segnalata la fiera: vi si disperdono dopo essersi accordati sulle modalità da seguire per comunicarsi la scoperta della tana e della bestia. Individuatone il rifugio, si avvicinano con le armi puntate e vi dirigono gli spari, ma l'orso si avventa su Frankmann che, pesto e malconcio, alla testa dei suoi, stanchi e sfiduciati, rientra in città, dove la gente sta leggendo sui giornali che l'orso è ancora vivo e che si trova nei boschi.
Johannes Pääsuke non è ovviamente per il partito tedesco (arruolato nell'esercito zarista nel 1915, vi svolse mansioni di fotografo e di cineoperatore trovando la morte in un disastro ferroviario in Bielorussia) e narra in toni divertiti di questa caccia, che non può concludersi che con la sconfitta dei cacciatori: l'orso, l'estone, è consustanziale con la natura che lo circonda, con il suo *habitat*. Il film è composto di diverse sequenze di varia lunghezza, precedute da didascalie descrittive. La macchina da presa registra ciò che "entra" nel campo del proprio obiettivo e solo quando Pääsuke, regista, sceneggiatore e responsabile della fotografia e del montaggio, la dispone in posizioni particolari o fa muovere in modo diverso i personaggi, costruisce cioè l'inquadratura, si ottengono effetti, risultati di un certo pregio. Nel finale, ad esempio, la fila degli sconfitti che avanza verso la macchina da presa si sfoca sul lato sinistro dell'inquadratura.

La caccia all'orso
di Johannes Pääsuke

Nel corso degli anni Venti la popolarità dello spettacolo cinematografico andò crescendo: le sale erano circa una cinquantina e il mercato e la distribuzione erano dominati da prodotti americani e tedeschi. Ciò tuttavia non impedì a alcuni imprenditori estoni di fondare delle case di produzione, come la Regina Film, la Taara Film e la Siirius Film, di Tartu; come la Eesti National Film, la Film Klubi e la Konstantin Märska Filmproduktsioon, di Tallinn. Esse produssero pochi film a soggetto, di livello talvolta inferiore a quello delle pellicole hollywoodiane e tedesche distribuite nel paese. Di qui, salvo alcune eccezioni, il limitato numero di spettatori da essi richiamati, la conseguente mancanza di profitti e il successivo fallimento. I loro prodotti lasciarono tuttavia una traccia abbastanza significativa nella storia della cinematografia estone. Per lo più essi riflettevano, talora imitavano pallidamente, lo standard hollywoodiano, come *Must teemant* (t.l. *Il diamante nero*), un racconto avventuroso, e come *Vanaema kingitus* (t.l. *Il regalo della nonna*), in cui la vicenda (i casi di un nipote che, ereditata una mucca dalla nonna, la conduceva a passeggio per la città) era narrata ricalcando moduli, situazioni, cadenze delle comiche americane, alle quali rimandava anche *Önnelik korterikriisi lahendus* (t.l. *Una soluzione felice della crisi degli alloggi*).

Altri film affrontavano temi o situazioni legate alla storia, alla

realtà dell'Estonia: *Mineviku varjud* (t.l. *Le ombre del passato*), di cui si conservano solo pochi metri di pellicola e alcune fotografie pubblicitarie, di lancio, esponeva in termini drammatici le vicissitudini, le lotte del popolo, dei contadini estoni contro i cavalieri dell'Ordine dei Portaspada e dell'Ordine Teutonico nel XIII e nel XIV secolo; *Esimese öö õigus* (t.l. *Jus primae noctis*) era una sequela di "illustrazioni" drammatiche del passato estone; *Tšeka komissar Miroštšenko* o *Tšekist Miroštšenko* (t.l. *Il commissario della Čeka Miroščenko*) riferiva in toni francamente antisovietici, in un'atmosfera melodrammatica contenuta e rifinita, dei tempi della guerra civile (1919-1920) in Estonia, e agli stessi eventi, presentati dal punto di vista dei Bianchi, rimandava *Noored kotkad* (t.l. *Giovani aquile*), interpretato anche da attori del Teatro Vanemuine di Tartu[5]; *Kevade unelm* (t.l. *Sogno di primavera*), infine, parlava della gioventù, delle incomprensioni, dei litigi degli innamorati, che comunque si concludevano con rappacificazioni: in tono leggero, velato da momentanee atmosfere drammatiche, il film, interpretato da attori dilettanti, avvicinava argomenti, problemi di attualità negli anni Venti come, ad esempio, le difficoltà della vita (limitate possibilità di impiego, modeste retribuzioni), che spingevano molti giovani a lasciare il paese per farsi in altri lidi un'esistenza migliore, meno oscurata da preoccupazioni troppo frequenti; le stesse difficoltà accendevano, alimentavano in altri un'ardente, talora eccessiva, brama di operare per migliorare le condizioni della patria.

Nelle pellicole realizzate dal produttore e fotografo e, in alcuni casi, anche regista e autore dello scenario, Konstantin Märska (1896-1951), che pur non rifiutavano lo standard hollywoodiano e le modulazioni tipiche di alcuni suoi generi, si affermano con decisione alcuni tratti peculiari del cinema estone: da un lato, avviene la proposta di personaggi calati nell'azione, volti con determinazione e fierezza a liberarsi dal giogo dei proprietari terrieri tedeschi, rivendicando il sacrosanto diritto al completo possesso del proprio territorio, della propria vita; dall'altro, si attua il ricorso a testi classici della letteratura nazionale, non per mancanza di idee o per incapacità di elaborare drammaticamente uno scenario, ma per rappresentare, ribadire con un nuovo mezzo d'espressione lineamenti, fisionomie, ambienti già rifiniti in un altro, diverso veicolo artistico-culturale.

---

[5] Teatro professionale dal 1906 (il suo nome era quello dell'antica divinità estone del canto), il Vanemuine era nato intorno al 1870 come società teatrale e corale. Con una troupe di un centinaio di membri, con un coro e un'orchestra, sostenuto dagli intellettuali estoni, esso portò sulle scene lavori di ispiraziona patriottica, alcuni scritti anche dalla poetessa Lydia Koidula (1843-1886) e testi teatrali classici (di Shakespeare, Molière, Voltaire), dando il proprio contributo al risveglio nazionale e contribuendo alla conoscenza della cultura dell'Europa occidentale.

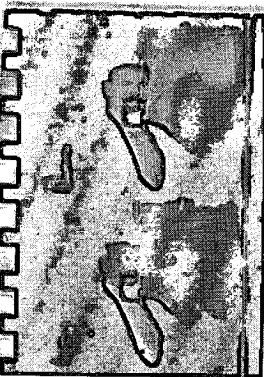
Dollarid (t.l. *Dollari*) era un racconto comico-farsesco di palese derivazione hollywoodiana nella presentazione delle sue situazioni e nel suo svolgimento intorno ai casi di una ragazza, di una povera dattilografa di Tallinn (dove si svolge l'azione), che ereditava da uno zio emigrato in America una ragguardevole somma e che pertanto poteva sposare la persona amata, il figlio del suo datore di lavoro: il matrimonio, infatti, era reso impossibile dalle sue modeste, umili condizioni, dal suo rango inferiore. Anche *Kuldämblik* (t.l. *Il ragno d'oro*), primo film sonoro estone (i dialoghi, la musica, i rumori erano stati registrati su disco e venivano riprodotti da un apparato costruito dallo stesso Märska), parlava dell'America, delle fortune che vi si potevano costruire: il protagonista, un estone fattosi ricco nel Nuovo Mondo, ritornava in patria per una visita ai parenti, accompagnato dalla figlia.
Con *Vigased pruudid* (t.l. *Le fidanzate sciancate*) era tradotto sullo schermo l'omonimo racconto dello scrittore estone Eduard Vilde (1865-1933). Del film, interpretato da attori dilettanti, si sono conservate solo alcune brevi parti. Ne erano protagoniste delle ragazze che si fingevano sciancate e che perciò venivano rifiutate dai giovanotti scelti dai rispettivi genitori come loro fidanzati: esse così potevano sposare i giovani di cui si erano innamorate. Rispettando il clima umoristico dell'originale letterario e accentuando in certe situazioni motivi di farsa popolare, Konstantin Märska conduceva il film con professionalità, evidenziando il peso schiacciante di tradizioni secolari che assegnavano all'uomo un ruolo primario nella vita e che destinavano la donna a una posizione subordinata, dove non vi era posto per sue scelte, per sue iniziative.

Il brigante leale e ardito

Con *Jüri Rumm* Märska (nei titoli di testa è fotografo e produttore) narrava le gesta di un fuorilegge, Jüri Rumm, effettivamente vissuto nella seconda metà del secolo scorso e che, arrestato e condannato per atti di brigantaggio, venne inviato in Siberia. La leggenda, nata intorno a lui e alle sue imprese, lo presenta come bandito dal cuor d'oro, lo celebra come brigante leale e ardito, come difensore dei contadini e come vendicatore dei soprusi, degli arbitri perpetrati dalla nobiltà fondiaria tedesca: contro i proprietari terrieri egli si batte con abnegazione e sprezzo del pericolo, insidiandoli, danneggiandoli nei loro averi per aiutare poi la gente di campagna con la distribuzione del bottino delle sue incursioni.
A questa figura si era interessato anche Johannes Pääsuke, che nell'estate del 1914 si accingeva a mettere in immagini uno scenario da lui elaborato, ma lo scoppio della guerra aveva vanificato questo suo progetto. Negli anni Venti dedicarono attenzione a Jüri Rumm

Jüri Rumm

anche alcuni scrittori estoni, raccogliendo fra l'altro quanto, alla fine del XIX secolo, la stampa aveva scritto su questo personaggio e collezionando i racconti popolari fioriti intorno a lui, alle sue gesta.
Di *Jüri Rumm* rimangono solo gli ultimi quattro rulli, ma si può tracciare la sua vicenda scorrendo le recensioni apparse alla sua uscita sugli schermi nel 1929.
Mentre si sta svolgendo la raccolta del grano — i mietitori sono sorvegliati da un fattore disumano e crudele — giunge in visita al vecchio proprietario della tenuta il giovane nipote, che subito pone i suoi occhi su Madli, una cameriera di servizio nella casa padronale, cercando addirittura di usarle violenza. Madli è salvata dall'intervento del fidanzato, Jüri Rumm, un domestico dell'anziano proprietario, del barone, i cui antenati erano venuti in Estonia dalla Germania.
La vita di Jüri è misera, cosparsa di privazioni e di umiliazioni, densa di preoccupazioni: suo padre, gravemente ammalato, non ha nulla di cui cibarsi e non ha danaro per curarsi, per le medicine. Il giovane, allora, sottrae dalla dispensa del padrone del vino, del pane bianco, una gallina e altre cose da mangiare, ma viene scoperto. Il barone, per punirlo, lo percuote sul volto con la frusta. Rumm non sopporta l'offesa e decide di vendicarsi. Si appropria della pistola del barone e, sellato il suo miglior cavallo, si rifugia nel bosco. Al suo inseguimento si mettono il vecchio signore con il nipote e altri uomini. Sfortunatamente per Rumm, essi lo rintracciano, lo prendono e lo rinchiudono nel granaio dalle finestre munite di inferriate, ma il giovane riesce a sfondarle e a fuggire.

Incontratosi nel bosco con dei contadini poveri, ordina loro di sgozzare il loro unico maialino: l'affamato, "importante signore" (così a loro egli appare) non si lascia commuovere né dalle loro preghiere né dalle loro lacrime e quando, sfamatosi e sottrattosi ancora una volta alle ricerche del barone e dei suoi amici, è ormai lontano, la povera contadina trova sotto la pentola una banconota di cinquanta rubli come pagamento della bestiola per lui cucinata, una somma da lei mai vista né sognata.
In una casa signorile alcune persone siedono a tavola: il nobile proprietario di origine tedesca con la moglie e il fratello di costei, un giudice distrettuale con la consorte e il figlio pianista, e un ospite distinto. Il giudice, che coltiva l'hobby del "bel canto", delizia gli amici, i commensali, con una romanza e, al termine, ripreso il posto a tavola, riceve uno strano biglietto dal quale gli si annuncia per quel giorno una sorpresa. Il suo pensiero (e quello dei presenti) corre alla persona pericolosa per antonomasia, Jüri Rumm, e per la paura egli sviene. Il giovane ospite gli si avvicina e, fingendo di auscultarlo, gli sfila il portafoglio, lasciando nella tasca un suo biglietto da visita, poi si allontana facendo rilevare l'opportunità di chiamare un medico. Il magistrato, riacquistati i sensi, si avvede di non aver più il portafoglio e trova il biglietto di Jüri. La sorella sviene.
Rumm, intanto, si è recato da Madli, la fidanzata: nel mentre la tranquillizza — lei teme per la sua vita — gioca con dei bambini, ma questa atmosfera idilliaca è fugata dall'arrivo del giudice distrettuale postosi, con alcuni militari, alla ricerca dell'individuo socialmente pericoloso. Madli nega di aver visto Jüri, il quale, travestitosi da vecchia, si

Jüri Rumm

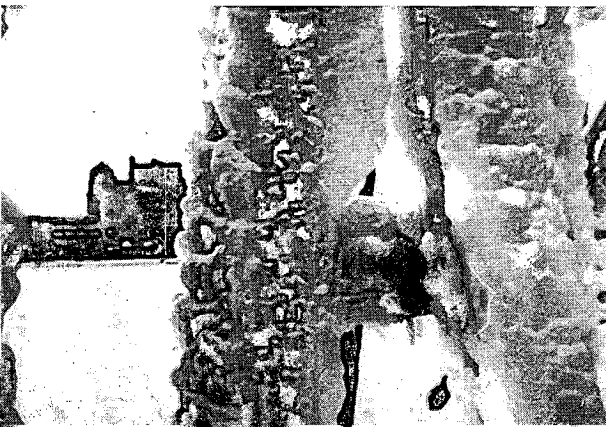
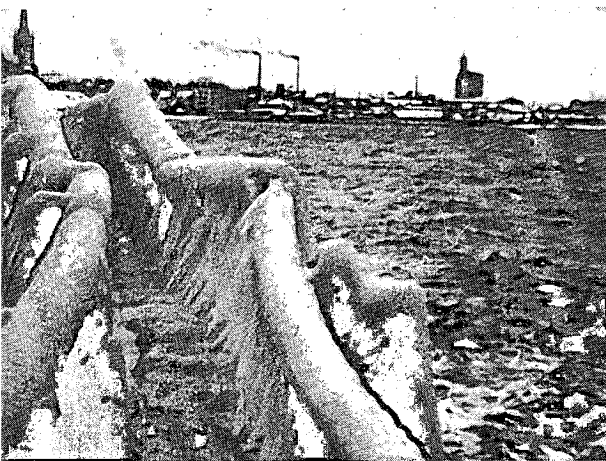
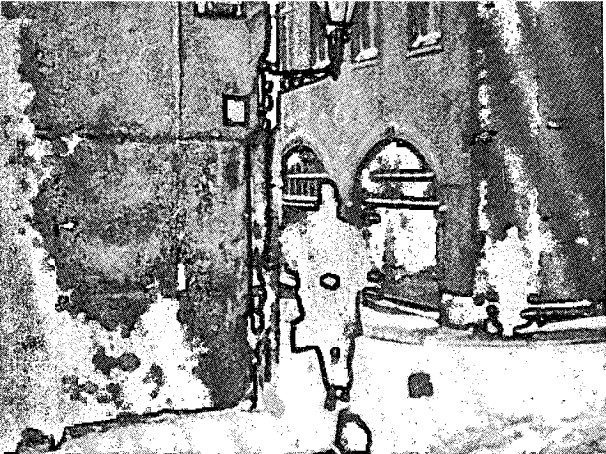
sottrae alla presenza poco rassicurante di due soldati entrati in casa. Liberatosi dagli abiti femminili, si avvia verso il bosco, ma, chiamato dai bambini, si volge a salutarli. In quel momento un ufficiale, i soldati e alcuni volenterosi unitisi a loro nella caccia al bandito, escono dalla casa, riconoscono Jüri, lo prendono e lo caricano su un carro per portarlo in prigione. Egli si accomiata da Madli, esortandola a non essere triste.
Portato a termine fra numerose difficoltà, sia per la modestia dei finanziamenti sia per la scarsa conoscenza della realtà cinematografica da parte di alcuni membri della troupe, *Jüri Rumm* ebbe larga risonanza e un grande successo di pubblico. La critica del tempo non mancò di porre in risalto la discontinuità dell'interpretazione e da parte di H. Suursööt, impegnato nel ruolo del protagonista, e da parte di altri interpreti, alcuni dei quali non erano attori professionisti. Tuttavia, e giustamente, essa diede rilievo all'alta qualità della fotografia di Konstantin Märska, che indubbiamente aveva osservato attentamente i film tedeschi distribuiti in Estonia e aveva saputo provvedersi di quelle cognizioni, di quegli apparati tecnici che gli permisero di fissare la vicenda del fuorilegge audace e generoso in un bianco e nero pastoso, accurato e ricercato nei contrasti ora vividi e netti, ora sfumati e morbidi.
Alla perizia professionale della fotografia si accompagnava un'esposizione cinematografica (almeno nelle quattro parti superstiti) corposa, sfaccettata, funzionale. Il regista Johannes Loop non aveva trascurato la "lezione" proveniente dai film hollywoodiani circolanti in Estonia, dal loro racconto fluente, d'azione, con personaggi definiti con pochi validi tratti. Egli, ad esempio, inizia la sequenza del banchetto creando una sorta di attesa attraverso i primi piani, proposti con stacchi, dei personaggi, per poi smorzarla con un piano totale dell'ambiente e così iniziare il racconto, che poi procede mobile, ben dosato, verso il suo acme drammatico (il bandito era presente...!). Oppure, come nel brano della visita di Jüri a Madli e della sua cattura, Loop si muove da una situazione distesa, di piena pace e tranquillità (i piani totali, dalla diversa profondità di campo, della dimora di Madli immersa nella natura), attraverso inquadrature più ravvicinate, a un clima drammatico *in fieri* che si instaura denso e preciso, quando l'azione si sposta all'interno della casa, attraverso un succedersi di riprese a figura intera, di piani americani e di primi piani.
All'inizio degli anni Trenta le case che avevano prodotto *Il regalo della nonna, Il diamante nero, Le ombre del passato, Una felice soluzione della crisi degli alloggi, Il commissario della Čeka Miroščenko, Jus primae noctis, Giovani aquile, Sogno di primavera, Dollari, Le fidanzate sciancate, Jüri Rumm* e *Il ragno d'oro* erano fallite o stavano per fallire: in Estonia erano attivi solo gli studi cinematografici

della Estonia Film, una società anonima, fondata nel 1919 da due fratelli, Johannes (1880-1958) e Peeter Parikas (1889-1972), proprietari di un *atelier* fotografico a Tallinn, e dai fratelli Märska: Theodor (1889-1961), che alla fine degli anni Venti lasciò l'Estonia per gli Stati Uniti, lavorando negli studi hollywoodiani fra i tecnici impegnati nelle riprese, e il già noto Konstantin, il cui nome è legato a molte delle pellicole sopramenzionate e non solo a quelle prodotte dalla sua casa, la Konstantin Märska Filmproduktsioon.
Fin dai primi tempi l'Estonia Film ebbe timore di incontrare insuccessi con la realizzazione di film a soggetto: una sua farsa cinematografica, *Armastuse pisielukas* (t.l. *Il bacillo dell'amore*), distribuita prima del 1924, non aveva interessato il pubblico, non aveva attirato molti spettatori, e questa e altre concomitanti realtà[6] fecero svanire l'ambizioso programma della casa sia di impiegare nella regia cinematografica noti direttori di spettacoli teatrali come Paul Sepp (1885-1943) e Hanno Kompus (1890-1974), sia di tradurre sullo schermo testi classici della letteratura nazionale. Ad esempio, era stato dato incarico allo scrittore Oskar Luts (1887-1953) di preparare uno scenario, *Joosep Toots*, da motivi e personaggi del suo romanzo del 1912-1913, "Kevade" (t.l. Primavera).

Cronache e attualità

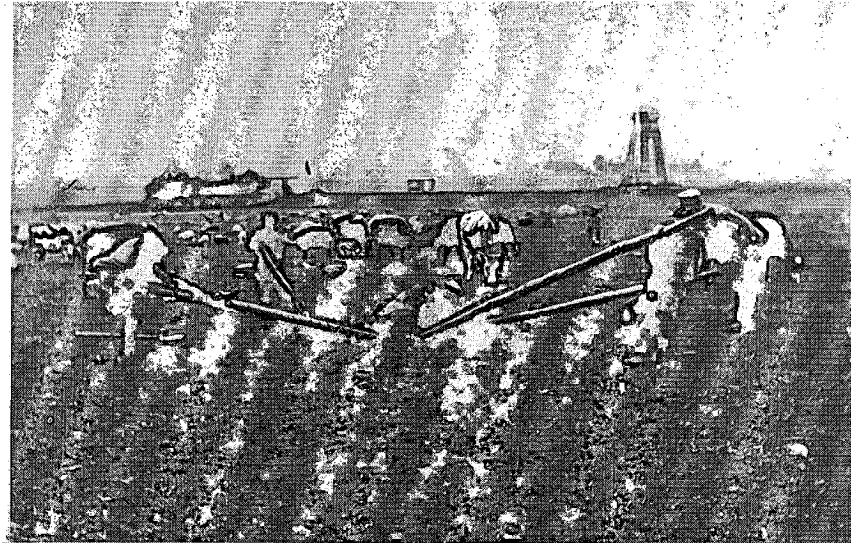
Diretta da Peeter Parikas, pertanto, l'Estonia Film si preoccupò di mettere in immagini fatti di cronaca e avvenimenti e personaggi d'attualità (parate militari, concorsi di bellezza, banchetti ufficiali, figure di spicco nella vita della "piccola repubblica"), dando origine a "servizi" che presto vennero riuniti in un cinegiornale, «Estonia Filmikroonika» (ne vennero realizzati circa centoquaranta numeri con una frequenza irregolare), e si impegnò nella produzione di film documentari, dedicati, ad esempio, a feste nazionali, a eventi degni di nota, a aspetti del paese, a alcune località.
Così *Talv* (t.l. *Inverno*), portato a termine forse nel 1925 da Harald Viikmann, un ingegnere alle dipendenze del Ministero della navigazione, è un succedersi di "impressioni" su Tallinn nell'innevata stagione invernale, sul porto, sul mare, sulle bufere di neve che si abbattono sulle case, sui comportamenti degli uomini, dei cavalli, degli uccelli, su quanto l'uomo fa per coesistere con questo rigido periodo dell'anno (libera le strade dalla neve per potersi muovere; con i rompighiaccio si assicura la possibilità delle comunicazioni

---

[6] Anche altre farse dei primi anni Venti, come *Öö pingil* (t.l. *Una notte sulla panchina*) e *Nõiakepp* (t.l. *La bacchetta magica*), erano state disertate dal pubblico estone. Erano state realizzate dall'Astoria Film, una piccola modesta casa di produzione, con l'intento di saggiare la risposta del mercato, per poter quindi decidere circa l'opportunità di investimenti nell'industria cinematografica.

marittime; nei parchi, con slitte e sci, si diverte) fino all'arrivo della primavera quando i ghiacci si sciolgono. *Talv* è una percezione lirica della realtà, della natura, di uomini e cose: le sue immagini hanno una durata, una cadenza, una successione intima, come delle note che si inseguono per comporre una melodia sul freddo, sulle sue manifestazioni, sugli esseri che vi convivono.

Fra il 1924 e il 1926 l'Estonia Film intraprese la realizzazione di un'opera, *Filmikaameraga lävi Eesti* (t.l. *Con la cinepresa per l'Estonia*), il cui soggetto erano il paese estone, i suoi paesaggi, la sua natura, la sua gente. La prima versione durava quattro ore, la seconda poco più di due ore e venne poi suddivisa per "blocchi tematici", in varie pellicole che, data la loro intrinseca compiutezza, potevano essere mostrate separatamente: esse parlavano dell'industria, dell'agricoltura, dell'artigianato, delle manifestazioni culturali, della capitale e di altre città e località della repubblica. Il regista, Rudolf Unt, operatore cinematografico che negli anni antecedenti la Rivoluzione d'Ottobre aveva lavorato in vari studi in Russia, aveva portato a termine questa "panoramica" della terra estone rispettando una impostazione di natura geografica, in modo da fornire una visione delle regioni settentrionali, orientali, meridionali e occidentali del paese con le loro specifiche caratteristiche ambientali, culturali, agricole, industriali.

Unt seppe dare alla sua opera, alle sue "parti", una incontestabile dimensione cinematografica, come si può rilevare dalla visione di *Kures-*

Inverno documentario di Harald Viikman

Da un "documentario" di Johannes Pääsuke

saare. Il cortometraggio si apre con due successive panoramiche, effettuate da punti diversi e da diversa distanza, della cittadina, capoluogo dell'isola di Saaremaa e luogo di cure e di fanghi termali (ora il nome della città è Kingissepa); vengono poi ripresi alcuni edifici (un palazzo del XIV secolo, la sede della municipalità, tre case di cura) e fornite alcune visioni dei giardini, dell'Azienda di soggiorno, di un caffè all'aperto e immagini di villeggianti, di persone affluite nella cittadina per ragioni di salute. Viene poi descritta la raccolta dei fanghi curativi presi dal mare e viene presentato il treno che collega il porto con la città. *Kuressaare* si chiude con la partenza, a fine stagione, degli ospiti, con una ripresa dalla nave che si allontana dalla banchina. La descrizione è efficace, sciolta, ben coordinata: non manca di dar risalto a ambienti e realtà particolari, di sottolineare circostanze peregrine e di presentare gente serena.
A Tallinn l'Estonia Film disponeva di una propria sede, di un laboratorio dove sviluppava i negativi, di una propria troupe e distribuiva la sua produzione, dapprima, in due sale della capitale e poi in una di sua proprietà, dove faceva "passare" anche film stranieri (tedeschi e americani). Pur avendone l'intenzione, non fu mai in grado di realizzare lungometraggi a soggetto. Nel 1932 fallì e cessò giuridicamente di esistere, lasciando un'eredità tutt'altro che trascurabile per lo sviluppo del cinema estone, grazie alla formazione di un gruppo di operatori validi e preparati, fra cui Vladimir Parvel (1908-1971), cresciuti alla scuola di Konstantin Märska e di Harald Viikmann e che con costoro passarono alle dipendenze della Eesti Kultuurfilm o vi collaborarono.
Nell'estate del 1931, infatti, venne fondata questa nuova casa di produzione dal capitale, all'inizio, egualmente ripartito fra azionisti pubblici e privati e che nel 1936 divenne totalmente di proprietà statale. Di dimensioni e di possibilità non proprio ridotte (nel 1937 acquistò in Francia, dalla Tobis Klangfilm, le apparecchiature per la sonorizzazione dei film), essa rese possibili la realizzazione e la distribuzione di cineattualità, di corto e mediometraggi di carattere documentario, di film culturali.

Tallinna sadama ajaludu (t.l. *Storia del porto di Tallinn*) e *Tallinna sadama tegevus* (t.l. *L'attività del porto di Tallinn*) di Harald Viikmann, *Kalurid* (t.l. *Pescatori*), *Osmussaare vaateid* (t.l. *Vedute dell'isola di Osmussaar*), *Eesti põlevkivi* (t.l. *Scisti dell'Estonia*) di Konstantin Märska, *Eesti raamat* (t.l. *Il libro estone*) di P. Sepp e K. Märska, *Vilsandi linnuriik* (t.l. *Il regno degli uccelli sull'isola di Vilsandi*) di Vladimir Parvel, *Hülgepüük* (t.l. *Caccia alla foca*), *Tallinn enne ja nuud* (t.l. *Tallinn prima e adesso*), *Ilu ja tarbeesemed valmistatakse kodumaa savist* (t.l. *Ceramica per uso decorativo e domestico ricavata da argilla locale*), *Kaunima kodu poole* (t.l. *Miglioriamo la nostra esistenza*), *Kesksuvi maal* (t.l. *Nel pieno dell'estate nei campi*): sono i titoli di alcuni dei documentari prodotti dalla Eesti Kultuurfilm, i cui operatori si prendevano cura anche del montaggio e talvolta stendevano lo scenario, che veniva poi rivisto dal regista, il quale per lo più vi sosteneva un ruolo secondario. Tuttavia l'esperienza e la competenza di cineasti come Konstantin Märska e Vladimir Parvel era indiscutibile in opere come *Pescatori* del 1936 e in *Il regno degli uccelli sull'isola di Vilsandi*.
In Scisti, del 1938, Märska si sarebbe soffermato sul lavoro degli uomini nelle cave di queste rocce a tessitura laminare; in *Pescatori* egli si imponeva una serena professionale osservazione di altri uomini che traevano dal mare i mezzi per la propria sussistenza. Su un mare sfiorato dalla nebbia del mattino si muovono delle barche su cui vengono ritirate le reti gonfie di pesci: i pescatori, raggiunta la spiaggia fronteggiata da rocce squadrate, sistemano il pesce in piccole casse. Dopo una frugale colazione consumata in riva al mare, mentre delle pecore se ne stanno chete nei recinti e i bambini e gli animali domestici giocano, i pescatori e le loro donne stendono le reti a asciugare, le rattoppano: essi si preparano per uscire per la pesca all'imbrunire, quando la sera comincia a oscurare le calme distese marine e il cielo, nel quale roteano gli uccelli. Il fotografo e produttore di *Jüri Rumm* non voleva tessere la celebrazione dell'uomo in lotta con la natura, contro gli elementi, per vivere: i pescatori compiono il loro lavoro con metodo, con precisione, senza toni esaltanti, ma nella convinzione che la vita ha da essere vissuta con e nella natura, con cui è categorico coesistere. Non si danno, pertanto, in *Pescatori* momenti particolarmente drammatici, ma un *continuum* di osservazioni, attraverso le quali si costituisce il quadro di una giornata di lavoro, in una disposizione a cogliere e a riferire sommessamente il dato reale, come avveniva nella contemporanea pittura estone di tendenza realistica (Andrus Johani, 1906-1941; Kaarel Liimand, 1906-1941; Nikolai Kummits, 1897-1944).
In un tessuto espositivo di panoramiche e di inquadrature dai campi più o meno ravvicinati e di varia durata, che si succedono per stacchi, *Il regno degli uccelli sull'isola di Vilsandi* (premiato al Fe-

stival del film culturale, a Amburgo, nel 1937), attraverso le sue modulate riprese illustra la vita degli uccelli marini e di altri volatili su quest'isola, distante circa sei chilometri da quella di Saaremaa: i vari momenti della loro esistenza, il loro comportamento sono sottolineati, suggeriti, costruiti, commentati da una colonna musicale di Villem Reimann (n. 1906) dalle scansioni scherzose, unicamente descrittive, talora drammatiche.
Nei documentari della Eesti Kultuurfilm si aggira una rattenuta, ma compiaciuta e salda soddisfazione per la realtà estone: le città cambiano al meglio, sono più razionali, non presentano traccia della povertà, del disordine, della poca salubrità del passato *(Tallinn prima e adesso);* la vita nei campi è faticosa, ma serena e la terra, divenuta proprietà di chi la lavora, dà ricchi frutti e raccolti doviziosi *(Nel pieno dell'estate nei campi);* la gente intende lavorare, migliorare e trarre tutti i benefici e i profitti possibili dalle risorse del paese *(Caccia alla foca* e *Ceramica per uso decorativo e domestico ricavata da argilla locale);* essa inoltre vuol vivere bene e per questo si affida all'istruzione, che copre ogni campo, ogni settore dell'agire umano *(Miglioriamo la nostra esistenza, Il libro estone).*
Questo sorvegliato compiacimento per la propria vita (la natura è calma e confortante e non diverse possono essere e la vita e la casa dell'uomo) è evidente dall'impostazione e dallo sviluppo narrativo di queste opere: il loro racconto si snoda circostanziato, senza impennate drammatiche, in una serie di informazioni, di descrizioni, e termina in una visione del tutto pacata, con risvolti lirici, non poche volte sostenuti da un commento musicale acconcio (spesso, poi, le inquadrature in campo lungo vantano in primo piano dei rami d'albero mossi dal vento).

I tedeschi su tutti

Negli anni Trenta i film a soggetto proiettati nelle sale cinematografiche erano soprattutto di produzione tedesca: venivano programmate anche pellicole hollywoodiane, un modesto numero di opere francesi e qualche film sovietico censurato, ma la supremazia era stata conquistata dalla produzione di Berlino. Vennero realizzate e distribuite anche poche pellicole estoni. Alcune erano nate da coproduzioni con la Germania e con la Finlandia. *Kire lained* (t.l. *Onde di passioni*) di Vladimir Gaidarov, interpretato da attori professionisti estoni e tedeschi e ambientato negli anni del proibizionismo, era una vicenda d'amore, dalla conclusione felice, movimentata da agguati e da inseguimenti in mare. Aveva per protagonisti la figlia di un "onesto" imprenditore, coinvolto nei loschi commerci del contrabbando, e un giornalista interessato a questi traffici unicamente per radunare del "materiale" utile a un suo progettato ro-

manzo di avventure. *Päikese lapsed* (t.l. *I figli del sole*), primo film sonoro estone, vantava nel ruolo della protagonista femminile Miss Estonia 1932 ed era la storia di un pittore che si concedeva una vacanza al mare con una ballerina sua amica. Essi vivevano isolati, ma la comparsa di una donna ricca e affascinante finiva con l'incantare l'artista. Egli ne veniva sedotto e convinto a seguirla in una stazione balneare alla moda. Ma presto, sazio e annoiato della brillante "vita di mondo", faceva ritorno dall'amica che non l'aveva dimenticato e che lo accoglieva circondandolo del suo affetto.
La regia e la fotografia di *Päikese lapsed* erano firmate da Theodor Luts (n. 1896), che aveva partecipato alla sua produzione attraverso la Theodor Lutsu Filmiproduktsioon, da lui fondata a Tartu nel 1926-1927 e che, prima del suo trasferimento in Finlandia nel 1932 (Luts divenne uno degli operatori più in vista del cinema finlandese, in cui lavorò più di dieci anni, passando a risiedere, dopo la seconda guerra mondiale, in Sud America dove continuò la sua professione), produsse *Vahna sōdur Joosep Toots* (t.l. *L'intrepido soldato Joosep Toots*). Ne era regista lo stesso Theodor Luts, che aveva affidato i ruoli a attori del teatro Vanemuine di Tartu e che aveva avuto, come consulente per la vicenda, il fratello Oskar, l'autore di "Primavera", di cui era protagonista il giovane Joosep Toots, del quale nel film si descrivevano in chiave comica le avventure di recluta.
In chiave farsesca, in *Pühapäevakütid* (t.l. *Cacciatori dilettanti*) o (altro titolo) *Karujaht* (t.l. *Caccia all'orso*), erano invece riferiti i casi della giovane consorte di un pastore protestante che, partito il marito per una battuta di caccia all'orso, se la spassava in città trasformandosi da donna ubbidiente e sottomessa in ammaliatrice femmina di mondo.
Toni altamente drammatici, sostenuti da un linguaggio intenso, distinguevano *Öösel (1905. aasta)* (t.l. *Nella notte - L'anno 1905*) sugli avvenimenti successivi alla rivoluzione del 1905. Le rappresaglie nelle campagne contro i contadini costituivano la sua vicenda, elaborata con sensibilità narrativa e rappresentativa da Endel Loide, un drammaturgo dilettante ora del tutto dimenticato.

Dal 1920 al 1933 venti coalizioni governative si succedettero alla guida del paese. Nessuno dei partiti riusciva a assicurarsi la maggioranza assoluta, né il Partito popolare cristiano, guidato da Jaan Lattik (1878-1967), né il Partito del popolo estone, guidato da J. Tōnisson, né il Partito laburista estone, guidato da Otto Strandman (1875-1941), trasformatosi nel 1925 nel Partito socialista estone dei lavoratori sotto la guida di August Rei (1886-1963) e di Mihkel Martna 1860-1934). Neppure altre modeste formazioni politiche (il Partito comunista era stato posto fuori legge nel 1924 dopo un fallito colpo di stato) riuscirono, naturalmente, in questo intento.
All'inizio degli anni Trenta la critica situazione dell'economia mondiale portò a un aumento dei prezzi e provocò larga disoccupazione. Da parte del

Film-Klubi väljaanne, Tallinnas

Vold. Päts'i (noorem) lavastus

Peategelased: **E. Silber, O. Päts, O. Holts, G. Russy, A. Hindrea, L. Puhov**
ja teised

Locandina di *Sogno di Primavera* di Valdemar Päts

governo si rendeva necessaria una severa impostazione programmatica, ma la Costituzione del 1920 non generava che fragili compagini governative. K. Päts aveva visto nel 1932 approvare dall'Assemblea un suo progetto di riforma costituzionale contemplante la nomina del presidente della Repubblica distinto dal capo del governo. Nel marzo del 1934, dopo che un referendum svoltosi nell'ottobre del 1933 su iniziativa della Vabadussojalaste Liit (Lega dei combattenti della guerra di liberazione) aveva assegnato illimitati poteri alla persona del presidente della Repubblica, in luogo di preparare le prime elezioni presidenziali (tale doveva essere il suo compito essendo allora alla testa del governo), nel timore che l'uomo politico designato dalla Lega si aggiudicasse la presidenza, decretò lo stato di emergenza, sciolse la Lega, soppresse i partiti e costituì una Camera di carattere corporativo, governando per tre anni in maniera dittatoriale.
Nel febbraio del 1936 si tenne in Estonia un plebiscito per la nomina dell'Assemblea nazionale incaricata di rivedere la Costituzione e di vararne una nuova, che, entrata in vigore il 1° gennaio 1938, dava ampi poteri al presidente della Repubblica e introduceva il sistema bicamerale[7]. Le elezioni si tennero nel febbraio e alla Camera dei deputati sedettero sessantatré membri della Lega patriottica fondata da Päts nel febbraio del 1935, mentre all'opposizione, capeggiata da Tõnisson e da Teemant, andarono i seggi rimanenti. Nell'aprile Päts fu eletto presidente.
Il 23 agosto 1939 l'Unione Sovietica e la Germania hitleriana firmarono un patto di non-aggressione, un cui protocollo segreto assegnava all'orbita sovietica la Finlandia, la Lettonia, la Polonia orientale e l'Estonia. Dopo la sconfitta della Polonia (Varsavia capitolava il 27 settembre), il patto venne ridiscusso il 28 settembre e vi si introdusse una nuova clausola segreta, per la quale si estendeva la sfera dell'influenza sovietica alla Lituania. Nello stesso giorno il governo dell'URSS imponeva all'Estonia un trattato di mutua assistenza che, riaffermando la validità e lo spirito del trattato di pace di Tartu e del patto di non-aggressione estone-sovietico del 4 maggio 1932, concedeva a Mosca la possibilità di stabilire basi militari in territorio estone. Nei giorni seguenti truppe russe occuparono alcuni punti strategici come Paldiski, sul mar Baltico, e le isole di Saaremaa e di Hiiumaa.
Il 16 giugno 1940 un ultimatum del governo di Mosca esigeva una corretta e piena applicazione del trattato di reciproca assistenza e il 17 giugno contingenti militari sovietici procedettero alla totale occupazione del paese sotto la direzione di Andrej Aleksandrovic Zdanov (1896-1948) che, giunto a Tallinn il 19 giugno, operò a una realizzazione completa dei progetti di Mosca. Due giorni dopo venne insediato un governo sotto la guida del poeta e esponente del Partito comunista estone Johannes Vares (1890-1946). Vennero indette nuove elezioni con liste uniche, che si tennero il 14 ed il 15 luglio. Esse portarono alla formazione di una Camera dei deputati filo-comunista,

---

[7] In carica per sei anni, il presidente rappresentava lo Stato in campo internazionale, negoziava e ratificava trattati, era capo supremo delle forze armate; partecipava al potere legislativo e emanava decreti con valori di legge; poteva riunire in sessioni straordinarie l'Assemblea nazionale. Formata dalla Camera dei deputati (ottanta membri) e dal Consiglio nazionale (quaranta membri), l'Assemblea nazionale poteva essere da lui sciolta prima della fine della legislatura.

che il 21 luglio, votata una nuova Costituzione di tipo sovietico, mise ai voti una risoluzione contenente la richiesta di annessione dell'Estonia all'Unione Sovietica. Il 22 luglio 1940 la risoluzione venne approvata all'unanimità e il 6 agosto l'Estonia venne incorporata nell'URSS come stato federativo. Nei mesi successivi in Estonia, ormai parte dell'Unione Sovietica, si ebbe una riforma agraria radicale che, annullata quella del 1919, introdusse la collettivizzazione delle terre, e si procedette alla nazionalizzazione delle banche e delle industrie. Si aprì un periodo difficile per il paese che, abbandonato da più di diecimila cittadini di origine tedesca, fra l'ottobre e il novembre del 1939 (in conseguenza della delimitazione delle aree di influenza germano-sovietica), vide poi molti dei suoi figli (si parla di sessantamila persone) trasferiti in Russia — negli Urali settentrionali, nell'isola di Sachalin, nelle isole Curili e nella penisola di Kamčatka —, dove vennero deportati anche K. Päts, J. Tõnisson, J. Teemant e altri membri dell'ultimo governo "borghese" dell'Estonia.

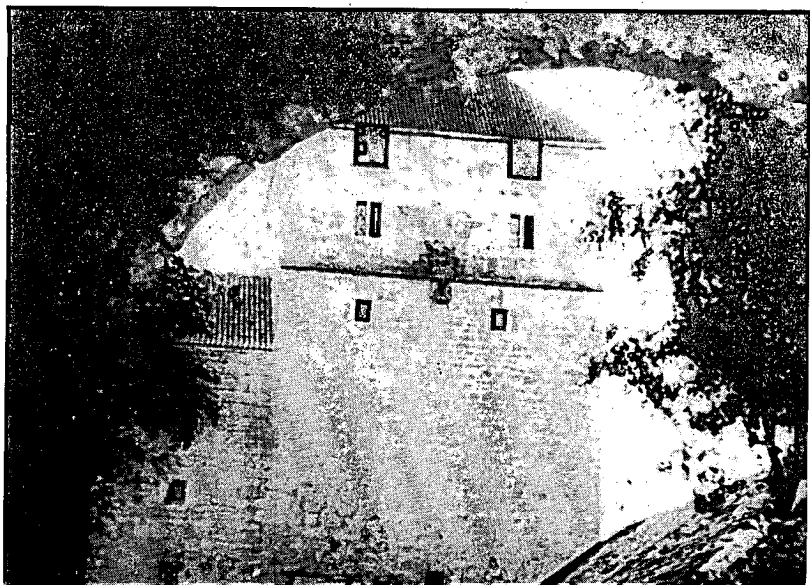
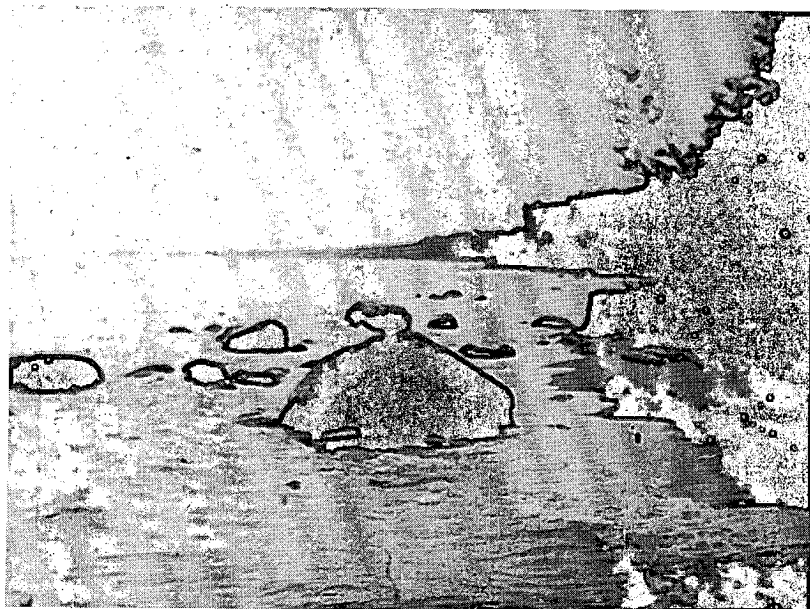
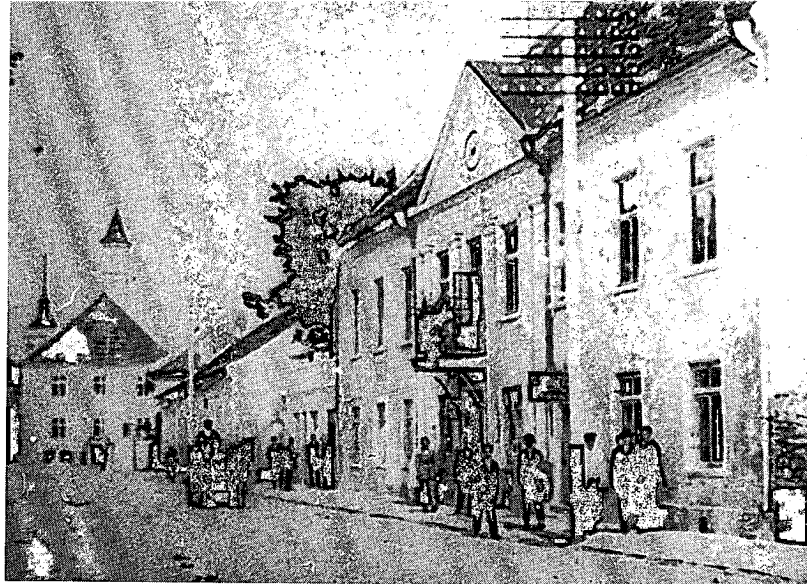
Gli eventi del giugno e del luglio 1940 vennero fissati su pellicola per personale iniziativa degli operatori dell'Eesti Kultuurfilm (K. Märska, V. Parvel e altri). Essi ripresero le dimostrazioni popolari, di nascosto, da una finestra dello studio; si misero poi per le strade e registrarono i raduni della popolazione, gli interventi degli oratori comunisti, la vita nelle vie e nelle piazze e la fine del governo di Päts. Nell'agosto poteva essere proiettato in Estonia *Rahva tahe* — titolo russo: *Volja naroda* — (t.l. *La volontà del popolo)*, in cui gli autori davano un resoconto vivace dei momenti cruciali del cambiamento dell'assetto politico nel paese degli estoni.
Nell'ottobre del 1940 il da poco costituito Centro statale cinematografico, diretto dallo scrittore Paul Rummo (n. 1909), diede inizio alla trasformazione del settore cinematografico. Vennero nazionalizzate le sale cinematografiche e vennero programmati film sovietici. Negli anni Trenta erano stati distribuiti, con ampi tagli, *Poslednaja noč'*, 1936 *(L'ultima notte)* di Julij Rajzman, *Mat'*, 1926 *(La madre)* e *Potomok Čingis Chana*, 1928 *(L'erede di Gengis Khan;* titolo ital.: *Tempeste sull'Asia)*, entrambi di Vsevolod I. Pudovkin, *Goluboj ekspress*, 1929 *(L'espresso azzurro)* di Il'ja Trauberg, *Putevka v žizn'*, 1931 *(Il cammino verso la vita)* di Nikolaj Ekk, *Čapaev*, 1934 *(Ciapaiev)* dei "fratelli" Vassil'ev e *Cirk*, 1936 *(Il circo)* di Grigorij Aleksandrov.
Il 1° gennaio 1941 venne fondato con un decreto governativo il cinema sovietico estone il cui primo film, prodotto dal Leningradi Kinokroonika Stuudio Toode — in russo: Leningradskaja Studjia Kinochroniki — (t.l. Studio di Leningrado delle cronache cinematografiche), fu *Eestimaa* — titolo russo: *Estonskaja zemlja* — (t.l. *Terra estone*) e portava la firma del cineoperatore e regista sovietico Vasilij N. Beljaev (n. 1902), che, con altri documentaristi del Lenfil'm, aveva iniziato a lavorare negli studi di Tallinn con i colleghi

estoni. *Eestimaa*, il cui commento parlato portava la firma di Johannes Vares e del poeta Juhan Sütiste (1899-1945) e quello musicale era stato composto da Villem Reimann, narrava del passato e del presente della terra estone e ne disegnava il futuro. Era una presentazione della nuova repubblica sovietica alle altre repubbliche, effettuata con sicura, consumata capacità espositiva, in un chiaro indirizzo ideologico che non danneggiava né annullava il clima lirico-poetico di diversi brani.

L'Eesti Kultuurfilm ebbe vita sino all'inizio del 1941. Venne poi chiamato Kinokroonika Tallinna studio — in russo: Tallinnskaja Studija Chronikal'nych Fil'mov — (t.l. Studio di Tallinn dei film d'attualità). I suoi sperimentati operatori lavorarono soprattutto alla composizione del cinegiornale ("ringvaade") «Nöukogude Eesti» — titolo russo: «Sovetskaja Estonija» — (t.l. Estonia sovietica), di cui uscirono sino al giugno 1941 cinquantasette numeri. In essi si davano non solo informazioni dei cambiamenti avvenuti nella vita della nazione, ma si operava in modo da fornire chiari, espressivi elementi atti a far comprendere risvolti o rimandi di situazioni, di fatti, di eventi: i cinegiornali portavano avanti, attraverso il tessuto degli avvenimenti, delle opinioni, dei giudizi, un preciso discorso di tendenza, di educazione ideologica.

Con l'invasione dell'Unione Sovietica da parte della Germania (22 giugno 1941), da non poche zone del paese vennero cacciate le forze sovietiche da parte di unità estoni formatesi spontaneamente. Esse però non poterono dare nuovamente l'indipendenza alla loro nazione in quanto, come gli altri paesi baltici, l'Estonia divenne presto teatro d'operazioni militari. Il 10 luglio le truppe tedesche ne varcarono i confini, occuparono Tallinn il 28 e tutto il territorio ai primi d'agosto. L'Estonia entrò a far parte del Commissariato tedesco dell'Ostland che, istituito il 17 novembre 1941, comprendeva, oltre ai paesi baltici, anche la Russia Bianca.

L'Ostland aveva per capitale Riga, dove si trovava la sede dell'Ostlandfilm, che teneva una propria filiale a Tallinn, attraverso la quale venivano distribuiti nelle sale cinematografiche estoni film di propaganda, inneggianti alla "liberazione" delle terre baltiche dal "morbo rosso", e pellicole prodotte dall'U.F.A. (Universum Film Allgemeine Gesellschaft) — integralmente nazionalizzato nel 1940 —, alcune di pura evasione, altre miranti a divulgare i princìpi autoritari e razzistici del nazismo (fra i loro interpreti Zarah Leander, Marika Rökk e Emil Jannings).

Nel febbraio del 1944, pur contrastate con grande energia dai tedeschi e da contingenti estoni che già si erano battuti in Finlandia contro di loro, le truppe sovietiche rientrarono in Estonia e la sgombrarono completamente dalle truppe naziste il 26 settembre, procedendo immediatamente alla rein-

Con la cinepresa per l'Estonia (Kuressaare)

troduzione dell'ordinamento sovietico. Molti estoni fuggirono in Svezia, altri si accompagnarono alle forze tedesche in ritirata. Il potere sovietico venne ristabilito pur fra dure, sanguinose resistenze: circa quarantamila estoni, per lo più contadini che si opponevano fermamente alla collettivizzazione, furono nel 1949 deportati e alcune decine di migliaia di cittadini russi si domiciliarono in Estonia, ormai divenuta definitivamente la quindicesima delle repubbliche dell'Unione Sovietica.

Già nel 1944 era riapparso il cinegiornale «Nöukogude Eesti»: fin verso la fine del 1945 (diciannove numeri) venne montato presso lo Studio di Leningrado delle cronache cinematografiche e poi, dopo quattro numeri, sempre portati a termine presso gli studi leningradesi, ma con la partecipazione di quelli di Tallinn (Leningradi Kinokroonika Stuudio ja 'Tallinfilmi' Toode — in russo: Leningradskaja Studija Kinochroniki i 'Tallinnfil'm'), dal 1946 venne composto interamente nella capitale estone. Quei primi numeri si avvicinavano nella materia e nello spirito a altri sette realizzati nell'Unione Sovietica nel 1943. Riferivano degli avvenimenti al fronte e illustravano il ruolo sostenuto dai reparti estoni al fianco degli altri combattenti sovietici nella lotta contro i tedeschi; informavano della vita della popolazione estone in terra sovietica; descrivevano le condizioni del paese per lunghi mesi occupato dai nazisti e invitavano alla sua ricostruzione, documentando delle realtà dell'ordinamento sovietico.

Le ombre del passato di Valter Palm

Nel giugno del 1946 venne creato il Ministero della cinematografia della Repubblica Socialista Sovietica di Estonia, che iniziò la sua attività in collaborazione con il Lenfil'm di Leningrado. Fra il 1946 e il 1950 si provvide a nuove attrezzature (prima che i tedeschi giungessero a Tallinn, Vladimir Parvel era riuscito a trasportare su un autocarro, a Leningrado, buona parte delle apparecchiature dello Studio di Tallinn dei film d'attualità), in sostituzione di quelle danneggiate o distrutte durante l'occupazione tedesca e la guerra; si costruirono nuovi teatri di posa a Tallin con filiali e sezioni a Tartu, Pärnu, Viljandi, Rakvere e Haapsalu; si portò a una sessantina il numero delle sale cinematografiche del paese; si

effettuò presso gli stabilimenti del Lenfilm, a opera di cineasti estoni, il regista di documentari Arnold Juhkum (1895-1966) e l'assistente alla regia Salme Pillau (1911-1975), il doppiaggio dei maggiori film sovietici; si incrementò la produzione di cinegiornali (vennero programmati più di centocinquanta numeri di «Estonia sovietica») e si riprese la realizzazione di documentari, medio e cortometraggi, alcuni chiaramente di regime, altri intesi a indagare, a valutare il mondo intorno a esseri umani calati in un nuovo ordinamento sociale: l'informazione, il "documento" spesso andavano oltre la descrizione e non apparivano sciolti da elementi e da motivazioni rapportate alla realtà intima delle persone nelle loro relazioni con l'ambiente sociale. Infine, nel 1947, vennero portati a termine il lungometraggio a colori, di carattere documentario, *Laulev rahvas* — titolo russo: *Pojuščij narod* — (t.l. *Il popolo che canta)* firmato da Nikolaj Komarevcev, un regista dello Studio di Leningrado delle cronache cinematografiche, e il primo film estone sovietico a soggetto, *Elu tsitadellis* — titolo russo: *Žizn'* v citadele — (t.l. *La vita nella cittadella),* diretto da Gerbert Rappaport.

Film estoni a soggetto degli anni '20 e '30

Vanaema kingitus
(t.l.: Il regalo della nonna)

Regia e scenario: Fjodor Ljubovski. *Fotografia:* Jakob Sildnik. *Interpreti:* Fjodor Ljubovski. *Produzione:* Regina-Film, Tartu - 1923.
Girato a Tartu, 1 rullo.

Must teemant
(t.l.: Il diamente nero)

Regia: Fjodor Ljubovski. *Scenario:* Fjodor Ljubovski (probabilmente). *Fotografia:* Jakob Sildnik. *Interpreti:* Fjodor Ljubovski, Tiina Kapper. *Produzione:* Regina-Film, Tartu - 1923.
Girato a Tartu, il film (5 o 6 rulli, 2000 m circa) è andato distrutto.

Minevikud varjud
(t.l.: Le ombre del passato)

Regia: Valter Palm (probabilmente). *Assistente alla regia:* Johannes Loop. *Fotografia:* Konstantin Märska e Rudolf Unt. *Trucco:* Valdur Tohera. *Interpreti:* Valdur Tohera (Voldemar Toffer), Ants (Hans) Lauter, Elsa (Ella) Silber, Klaara Kruus, Eduard Türk, Voldemar Step, Aleksander Rutoff, Ants (Hans) Jõgi, Mihkel Lepper, Aleksander Lummer, Rudolf Engelberg. *Produzione:* Eesti National Film, Tallinn - 1924.
Il film (6 rulli, circa 2700 m) è andato distrutto.

Õnnelik korterikriisi lahendus
(t.l.: Una felice soluzione della crisi degli alloggi)

Regia (probabilmente) *e fotografia:* Konstantin Märska. *Soggetto* (probabilmente): Eduard Pütsep. *Interpreti:* Eduard Pütsep, Olga Raudsep-Lievonen, Jaan Tihkan, Voldemar Kuulbas, Kaljo Raag, Olga Holts. *Produzione:* Eesti National Film, Tallinn - 1924.
2 rulli, circa 600 m.

Tšeka komissar Mirošt̃šenko
(t.l.: Il commissario della Čeka Miroščenko)

Regia: Paul Sehnert. *Scenario:* Fjodor Ljubovski (probabilmente); *Fotografia:* Voldemar Mannov (probabilmente); *Scenografia:* Nikolai Root; *Interpreti:* Mihkel Lepper, Valentine Vassiljeva, Kaljo Raag, Leoniide Jurisson, Alfred Hindrea, Leonid Puhov, Elsa Silber. *Produzione:* Eesti National Film, Tallinn - 1925.
Il film (8 rulli, 3000 m circa) è conservato su pellicola dal supporto formato da nitrato di cellulosa.

Esimese öö õigus
(t.l.: Jus primae noctis)

Regia e scenario: Balduin Kusbock. *Fotografia:* J. Silis. *Interpreti:* Mary (Marie) Melsas - (Lukk), René (Bernhard) Leer, Niina Kusbock, Hartius Möller, Adalbert Kirschenberg, Karl (Carl) Treumundt, Lundmilla

Puhmas-Karma, Johannes Jea. *Produzione:* Taara-Film, Tartu - 1925.
Girato a Tartu, il film (9 rulli) è andato perduto.

Noored kotkad
(t.l.: Giovani aquile)

Regia, scenario e fotografia: Theodor Luts. *Assistente:* Juhan : Nõmmik. *Scenografia:* H. Lehepu. *Interpreti:* Arnold Vaino, Juhan Nõmmik, Ruut Tarmo (Rudolf Klein), Elly Põder-Roht, Amalie Konsa, Alsella Luts, Rudolf Ratassepp, Olev Rein talu, Vambola Kurg, Juhan Sütiste (Johannes Schutz), August Sunne. *Produzione:* Siirius-Film, Tartu - 1927).
Girato a Tartu, il film (10 rulli, 2500 m circa) è conservato su pellicola dal supporto formato da nitrato di cellulosa.

Kevade unelm
(t.l.: Sogno di primavera)

Regia e scenario: Voldemar Päts. *Fotografia:* Voldemar Mannov. *Interpreti:* Georg Rusi (Russy), Elsa Silber, Leonid Puhov, Olga Päts, Johan Köösel, Olga Holts, Anna Udal, Alfred Hindrea, Voldemar Päts, A. Kleius, M. Laks. *Produzione:* Film-Klubi, Tallinn - 1927.
Del film, girato a Tallinn e, per alcune sequenze, sull'isola di Vilsandi, si conservano solo alcuni brevi brani.

Dollarid
(t.l.: Dollari)

Regia: Mihkel Lepper. *Assistenti alla regia:* Voldemar Päts e Hans Fischer. *Scenario:* Konstantin Märska. *Fotografia:* Konstantin Märska. *Scenografia:* Elmar Jaanimägi. *Trucco:* Valdur Tohera. *Interpreti:* Signe (Sisi) Pinna, E. Wistinghausen, E. Garray, Mihkel Lepper, Paul Pinna, Betty Kuuskemaa (Kuuskman), Olga Päts, Hartius Möller, Berta Männik, J. Krull, Valdur Tohera, Hans Fischer, Salme Peetson, Olga Holts. *Produzione:* Konstantin Märska Filmproduktsioon, Tallinn - 1929.
10 rulli, 2800 m circa.

Vigased pruudid
(t.l.: Le fidanzate sciancate)

Regia: Konstantin Märska e Johannes Loop. *Scenario:* Joosep Koppel (dal racconto omonimo di Eduard Vilde). *Fotografia:* Konstantin Märska. *Trucco:* Valdur Tohera. *Interpreti:* Samuel Siirak, Ly Schönberg, Margareta Müller, Joosep Koppel, E. Pessin, Karl Laas, George Leies e membri del "Film-Klubi" di Tallinn. *Produzione:* Konstantin Märska Filmproduktsioon, Tallinn - 1929.
Del film (5 rulli, 1500 m circa) rimangono solo pochi frammenti.

Jüri Rumm

Regia: Johannes (John) Loop. *Fotografia:* Konstantin Märska. *Interpreti:* H. Suursööt, Ly Kerge, Boriss Jaanikosk (Boriss Borissoff), Karl Laas, Mihkel Lepper, Benno (Bernhard) Hansen, Salme Peetson, Elsa Silber, Meta Kelgo, Valdo Tohera, Voldemar Päts, Olga Holts, Alfred Hindrea, Richard Mildeberg. *Produzione:* Konstantin Märska Filmproduktsioon, Tallinn - 1929.
Girato a Lanšafti, nei dintorni di Tallinn. Dei venti rulli originari si conservano gli ultimi quattro.

Kuldämblik
(t.l.: Il ragno d'oro)
Regia e sceneggiatura: Boriss Jaanikosk. *Fotografia e registrazione del suono:* Konstantin Märska. *Interpreti:* Olga Torokoff-Tiedeberg, Aleksander Arder, Ly Schönberg, Georg Leies, E. Pessin. *Produzione:* Konstantin Märska Filmproduktsioon, Tallinn - 1930.
Il film (400 m circa) non si è conservato.

Kire lained
(t.l.: Onde di passioni)

Regia: Vladimir Gaidarov. *Scenario:* H. Fischer. *Fotografia:* Verner Lemke. *Assistente alla fotografia:* H. Gorting. *Trucco:* Valdur Tohera. *Interpreti:* Raymondo van Riel, Ita Rina, Fritz Greiner, Vladimir Gaidarov, Hugo Laur, Juta Jol, Ernst Falkenberg, E. Garray. *Produzione:* Urania (Eesti) e Vladimir Gaidarov (Saksamaa), Tallinn-Berliin - 1930.
Gli esterni vennero girati in Estonia, a Loksa, una località del litorale settentrionale, mentre gli interni in Germania ed ebbero la fotografia firmata da un certo Taub.
Il film (2500 m circa) è conservato su pellicola dal supporto formato da nitrato di cellulosa.

Pühapäevakütid (Karujaht)
(t.l.: Cacciatori dilettanti - Caccia all'orso)

Regia: Balduin Kusbock. *Scenario:* Gustav Pihlak. *Fotografia:* Konstantin Märska. *Interpreti:* Karl Lass, George Leies, Olga Holts, Ly Schönberg. *Produzione:* Produtsent Gustav Pihlak, Tallinn - 1930.
Il film venne girato d'inverno a Otepää, cittadina dell'Estonia meridionale, e nei suoi dintorni.
Il film (14 rulli, 2700 m) è andato perduto.

Vahva sõdur Joosep Toots
(t.l.: Il coraggioso soldato Joosep Toots)

Regia: Theodor Luts e Arnold Vaino. *Scenario:* A. Rüütli. *Fotografia:* Theodor Luts, K. Bergmann e J. Ilus. *Interpreti:* Arnold Vaino, Linda Vaino, A. Rüütli, Vambola Kurg, A. Änilane, F. Martinson, F. Hallop. *Produzione:* Theodor Lutsu Filmproduktsioon, Tartu - 1930.
Il film (10 rulli, 2500/2600 m) non si è conservato.

Öösel (1905. aasta)
(t.l.: Nella notte - L'anno 1905)

Regia e fotografia: Armas Hirvonen. *Scenario:* Endel Loide. *Interpreti:* Suni, Priit (Friedrich) Põldroos, Sommer, Karl Laas, Adu Hõimre, Juhan Nõmmik, Samsonov. *Produzione:* Eesti Film Produktsioon, Tallinn - 1931.
Girato nei dintorni di Tallinn, il film (8 rulli, 1500 m circa) non si è conservato.

Päikese lapsed
(t.l.: I figli del sole)

Regia e fotografia: Theodor Luts. *Musica:* Georg Malmsten. *Regia degli assolo di danza:* Aksella Luts e Elsa Joala-Lukin. *Interpreti:* Nadezda Peedi-Hoffmann, Ants Eskola (Esperk), Elfi Lepp-Strobel. *Produzione:* Theodor Lutsu Filmproduktsioon e Suomi-Film Tallinn-Helsingi - 1932.
Gli esterni vennero girati a Pärnu e vi presero parte, nelle scene di massa, il balletto del Teatro Estonia, le concorrenti al titolo di Miss Estonia 1932, promosso dal quotidiano «Päevaleht» (t.l. Il giornale), e anche dei villeggianti.
Il film (2000 m circa) è conservato presso la Cineteca finlandese; in Estonia se ne conservano due rulli su pellicola dal supporto formato da nitrato di cellulosa.

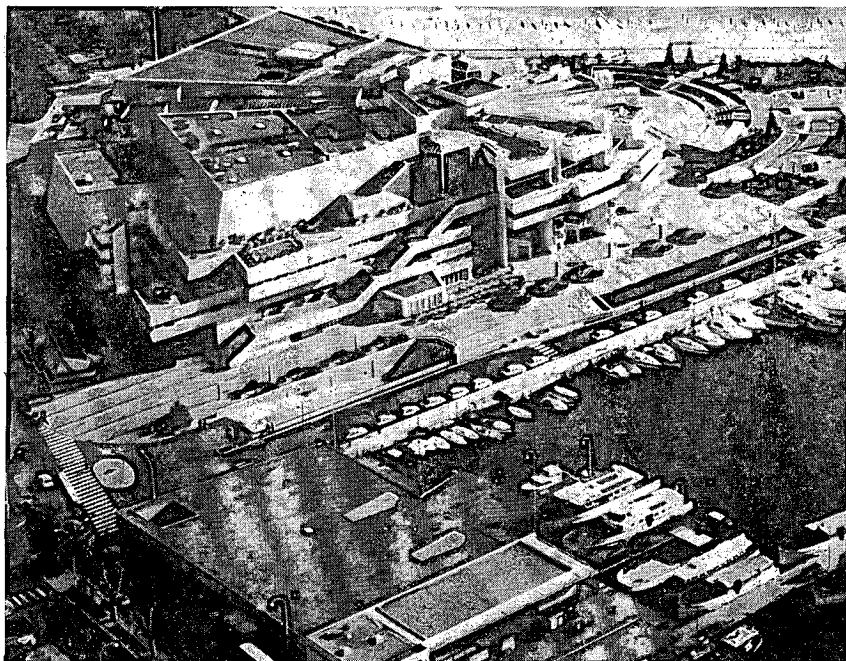
Cannes '84: i margini stretti del cinema

Giuseppe Cereda

Il Festival di Cannes è sicuramente da molti anni un luogo cruciale di bilanci e di risposte per chi fa e pensa cinema, in quanto osservatorio rivelatore e prodigo, capace, per tradizione, di esaltare il mercato e di dare spazio insieme alla qualità e alla sperimentazione, d'essere cioè specchio non deformato — e talora paradossale laboratorio — della molteplice realtà dell'immagine. Ebbene, proprio Cannes '84 mi sembra abbia segnato, almeno tendenzialmente, la consacrazione d'una frattura, ormai evidente nel corpo cinema, fra un prodotto destinato prioritariamente al mercato, dominato dalla preoccupazione della diffusione televisiva, e quindi di un pubblico di massa, e un prodotto d'autore, destinato a un consumo più limitato, che privilegia dunque volontà espressive piuttosto che richiamarsi all'udienza.
Una frattura che, se percorre più o meno esplicitamente tutta la storia del cinema, era sembrata in parte ricomporsi negli anni '70 con l'affermarsi del cinema moderno, e quindi di un'estetica che ricongiungeva la spinta innovativa dei cineasti europei con la trasformazione industriale, il drastico ricambio generazionale e la crisi culturale di Hollywood. Ma che torna a farsi di nuovo profonda quando distribuzione e consumo assumono negli USA (poi via via in Europa) nuovi assetti e mutano di riflesso i modelli produttivi, e soprattutto quando il cinema americano entra in una fase post-moderna e riconquista la centralità che aveva perduto sulla base d'un recupero di standard narrativi esportabili e immediatamente riconoscibili, d'un divismo giovanile più articolato, dinamico e nuovo e d'una più stretta integrazione con i network televisivi.
Una frattura che, se già da tempo era intenzionale e programmatica a Venezia, Berlino, Pesaro, Locarno e nelle decine di rassegne minori e specializzate vecchie e nuove, è più sorprendente abbia da quest'anno investito Cannes, che sembra anch'essa orientarsi verso il cinema d'autore, e quindi avviarsi a esprimere il meglio stagionale di non più del 20% di tutta la produzione internazionale di immagini e suoni.
D'altronde le scelte del Festival non fanno altro che rendere palese il profondo disagio di teoria e critica, che, come si rilevava in una rimarchevole inchiesta in «Cinéma», 300, 1983, dopo lo scacco del tout politique *e del* tout théorique *degli anni '70 e con l'evoluzione recente del sistema di produzione/distribuzione/sfruttamento, trovano riparo dalla crisi dei paradigmi teorici del passato e dalla perdita delle loro infrastrutture materiali in una ri-*

conferma istintivamente difensiva, spesso rigida e neppure aggiornata, dell'antica e fortunata formula della politique des auteurs. *E che essa abbia avuto smentite recenti, anche vistose — ad esempio nell'intrico dei rapporti cinema-tv e nell'ultimo cinema americano, o ancora nelle recenti infelici vicende della Gaumont e nel percorso stesso di cineasti reputati — può sembrare non importante purché i dogmi teorici restino certi, lo spazio affidato al gusto personale intatto e il rischio di misurarsi con le trasformazioni del sistema ridotto al minimo.*
Non v'è dubbio d'altronde che l'orientamento dei festival in generale, e ora di Cannes, verso la "qualità" e "l'autore" sia stato imposto, anche e soprattutto, dallo stato del cinema e dai rapporti che sono andati istituendosi fra il cinema tradizionale e una tv la cui pressione su di esso si è fatta insostenibile; al punto, ad esempio, d'essersi impadronita degli spazi che erano un tempo del cinema medio e medio-alto che fuori della tv trova sempre più difficoltà a esprimersi e a legittimarsi, e che va diventando norma per la critica riscoprire più che scoprire.
Ne è in qualche modo cosciente lo stesso direttore del Festival, Gilles Jacob, quando sostiene la necessità che Cannes si faccia interprete d'«un cinema d'autore per un pubblico di massa»: proposito lodevole, e il solo forse oggi praticabile, ma dove il rinvio al pubblico resta speranza, utopia, auspicio d'un cinema che non c'è, e dove la realtà è piuttosto la consapevole, inevitabile accettazione d'una marginalità magari eccellente, d'un cinema da vedere e su cui parlare spinto e rinchiuso dentro confini sempre più angusti.
Infatti, con l'eccezione della sempre straordinaria professionalità di Huston, della geniale e classica modernità di Woody Allen e di Ingmar Bergman e dell'impresa per molti versi di rilievo di Sergio Leone, l'idea di cinema e d'autore che in Cannes '84 mi è parsa dominante è quella che è andata elaborandosi nel cinema di tradizione europea degli anni '70: e sia nella selezione ufficiale (Wenders, Anghelopoulos, Herzog, Tavernier, Meszaros, Bellocchio, Skolimovski), sia — ma la cosa è già più naturale — nelle sezioni collaterali. Un'idea di cinema che consente di riconoscere e di identificare, attraverso film molto diversi e poetiche sempre molto personali legate al "rientro dell'avanguardia" e alla "reinvenzione realistica del racconto", cifre di stile comuni a un'estetica e a una generazione: il primato dell'enunciazione e dell'artificio, la narrazione auto-riflessa, l'opacità della scena, una testualità aperta, l'ambiguità dei conflitti, e così via.
Da questo punto di vista per la società di discorso che si riconosce nella passione e nell'amore per il cinema, il Festival è stato, più che non altri anni, esperienza per molti versi esaltante. Con una serie di effetti indotti, inediti per Cannes:

a) una parziale perdita di rappresentatività del Festival, che ha sempre aspirato appunto a esprimere la totalità della produzione cinematografica internazionale, il quadro generale delle tendenze in atto, le sue trasformazioni commerciali e tecnologiche;

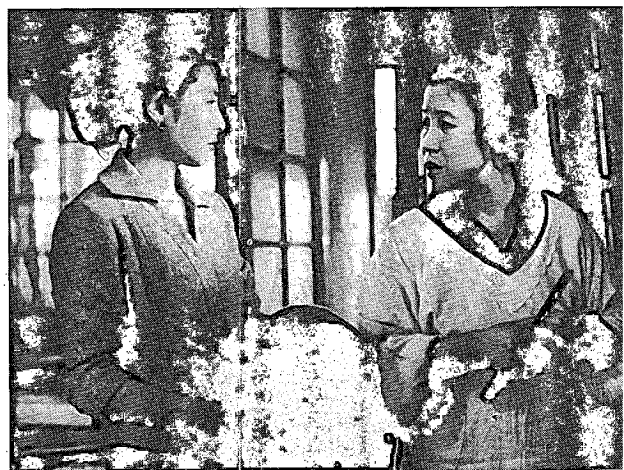
b) un ridimensionamento del mercato, che tende a diventare mercato di un solo prodotto (quello artistico-culturale), con relativo abbandono del grande mercato d'affari a sedi specifiche (Los Angeles, Londra, il Mip di Cannes, il Mifed di Milano), e con il conseguente istituzionalizzarsi di una doppia este-

Cannes, il Palais des Festivals

tica (e di una doppia etica), impossibilitate così a confrontarsi costruttivamente;

c) un ridimensionamento infine dell'aura e della magnificenza del cinema, declassate al clamore dell'evento singolo e allo sporadico incontro con l'ultimo divo: così che persino ricevimenti e feste tendevano a assumere un funebre sapore di celebrazione di famiglia;

d) e infine un atteggiamento generale nei confronti della tv, il vero nodo critico-teorico ancor oggi irrisolto per gli uomini di cinema, come un grande fantasma da esorcizzare: da qui la preoccupazione di ribadire costantemente e nervosamente, e in tutte le sedi, di contro a un'egemonia industriale e commerciale perdute, l'intangibilità d'un'egemonia artistica e culturale del cinema, la sua unicità e insostituibilità.

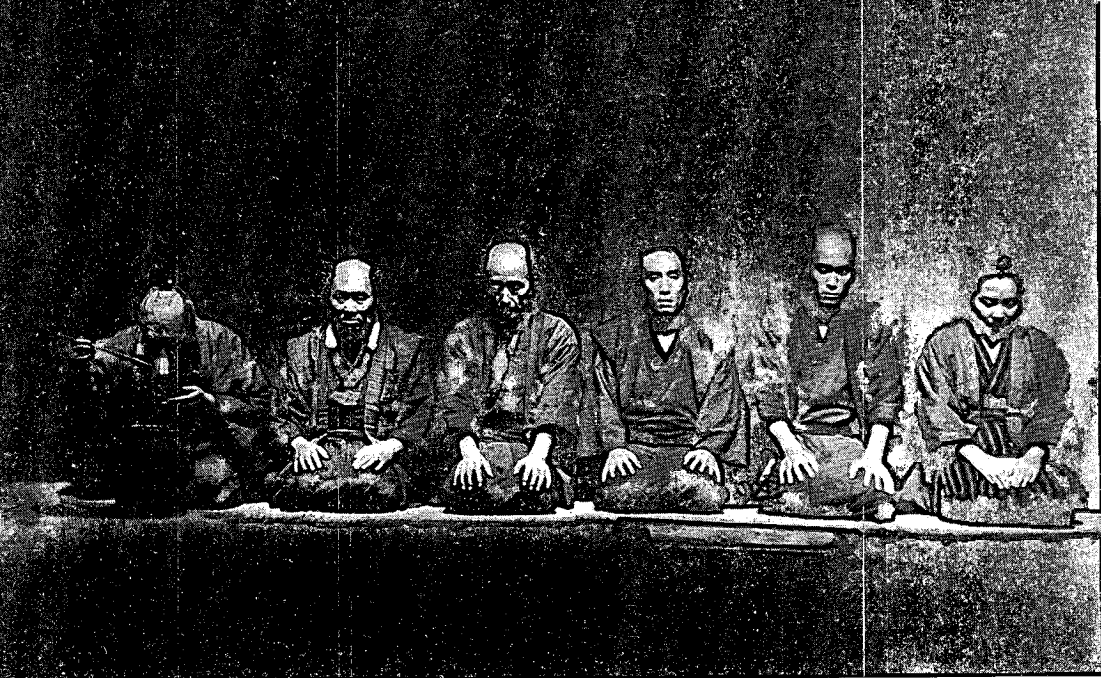
Con le sue scelte volute o necessitate, Cannes se esprime certamente la crisi d'identità dell'istituzione-Festival, e proprio nel momento in cui l'istituzione stessa celebra per numero e clamore i suoi fasti, sembra essere soprattutto il sintomo del momento tormentato e complesso che il cinema va attraversando. Un cinema che può forse trovare la sua anima più profonda, cioè quell'immagine capace di rispondere «alla proliferazione dei clichés, all'inflazione dei segni, alla ridondanza dell'informazione visiva» da qualche tempo invocata da teoria e critica, nella ricerca personale e sofferta d'un autore, almeno quando essa non sia vissuta come uno dei modi di controllo del discorso (cfr. M. Foucault, L'ordine del discorso, *1972): ma che oggi trova anche un'autentica vitalità nei grandi movimenti del discorso per immagini, nelle più recenti sfide della tecnologia e del mercato, insomma in quell'altrove industriale e creativo che va costantemente e furiosamente trasformando l'universo dei media.*

Una tragedia giapponese;
accanto, *Ventiquattro pupille;*
a destra, *Una candela al vento;*
in basso a destra, *Le rosse nubi del tramonto,*
di Keisuke Kinoshita.
Sotto, *Elogio della rissa,* di Sejun Suzuki

Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro

Sauro Borelli

La ventesima edizione della Mostra di Pesaro, Cinemasia '84, è stata interamente dedicata alla produzione del Sol Levante. Quella "alta" e l'altra "bassa". La più lontana, la più recente. S'è parlato subito di labirinto. In realtà, ogni percorso su tale stesso terreno ingombro di segnali e di detriti, di suggestioni e di macerie, è risultato praticabile soltanto con largo margine di rischio. E inutile è stato, peraltro, tentare esotismi e esorcismi di maniera. Il cinema giapponese resta, certo, un "grande sconosciuto", pur se non è parso lecito indulgere ancora una volta a abusati esercizi di stile, a leziosi giochi retorici tanto sull'acquisita grandezza dei "padri nobili" (Ozu e Mizoguchi, Kurosawa e Naruse), quanto sull'accertata pochezza, sul precario "stato delle cose" dei nuovi soggetti creativi, degli odierni, sporadici tentativi rigeneratori.

Ovvio constatare, a questo proposito, che Cinemasia '84 si è raccordato in termini espliciti alle precedenti, specifiche iniziative della Mostra del nuovo cinema. Ci riferiamo tanto alla "personale" dedicata nel '71 a Nagisa Oshima quanto alla rassegna monografica del '72 sulla produzione giapponese degli anni Sessanta. Entrambe realizzazioni, queste, che individuavano particolarità e problemi emblematici di un decennio specialmente ribollente di tensioni e di tendenze. Un raccordo, in effetti, che si è concentrato in una più circostanziata, aggiornata perlustrazione, anche perché la XX Mostra del nuovo cinema ha spostato ora più a fondo, più organicamente la ricerca critica retrospettiva puntando sia sullo scomparso piccolo maestro degli anni Trenta Sadao Yamanaka, sia sull'opera dell'immediato dopoguerra di Keisuke Kinoshita. Il tutto assemblato a quel magma emerso e sommerso che, specie in anni recenti in Giappone, impasta "cinema d'autore" col "cinema di genere", pratiche basse con azzardate accensioni utopiche.

In quel solco, per quanto annunciate, le novità più grosse, più significative di Cinemasia '84 sono state proprio le presenze e i film di Sejun Suzuki e di Keisuke Kinoshita. Inoltre, il proposito originario degli organizzatori di questa stessa manifestazione di sollecitare e agevolare una conoscenza più precisa, più ragionata della produzione giapponese di ieri e di oggi si è certamente concretato in risultati per se stessi già apprezzabili, visto ad esempio il favore col quale specialisti e semplici spettatori sono accorsi alle proiezioni e vista, inoltre, la soddisfazione unanime con cui è stata accolta la documentazione dei due volumi intitolati Schermi giapponesi. *Constatiamo*

La leggenda di Narayama di Keisuke Kinoshita

dunque soltanto quel che è già risultato ormai evidente per tutti. Sì, Suzuki e Kinoshita appaiono davvero le rivelazioni di spicco della ventesima Mostra del nuovo cinema. Si intende, rivelazioni per spettatori svagati, poiché tali cineasti possono vantare da tempo una storia personale e una vicenda creativa che hanno ormai raggiunto la pienezza esistenziale, non meno che la maturità artistica.

Le prove significative tanto dell'uno quanto dell'altro autore ci hanno posto di fronte a nuovi, appassionanti motivi d'attrazione. Tra l'altro, il primo di tali registi, benché ostentatamente rifiuti ogni discorso "colto" sul suo cinema, rivendicando un ruolo di irregolare, di artigiano della cinepresa, ha fatto moltissime pellicole "di genere" all'apparenza senza alcun altro obiettivo che quello di divertire. In realtà, Suzuki è molto meno disimpegnato e corrivo di quel che vuol sembrare. Tanto da celare in film dall'esteriore struttura convenzionale segnali e significati di polemico senso sociale e politico.

Capire a fondo il cinema di Sejun Suzuki vuol dire, quindi, necessità di lacerare il diaframma dell'apparente disinvoltura spettacolare che governa i suoi film, sino a cogliere, oltre e dentro i personaggi e le situazioni, gli autentici, originari (e mai detti) intenti creativi. Il disinteresse conclamato e declamato dallo stesso Suzuki risulta, in effetti, un abile camuffamento. Fors'anche una divertita civetteria. È un fatto, però — come sostiene lo studioso Max Tessier — che «se si giudicano i suoi film su questo piano particolare dell'umore, Suzuki appare come un perfetto cinico, cosa che in realtà non è. Infatti i suoi film sono profondamente tragici. I suoi personaggi sono sempre vittime del destino e riaffiora il vecchio schema abituale: non è con la violenza che ci si può tirar fuori da situazioni disperate. Il mondo visto da Suzuki è una giungla in cui ogni morale è arbitraria. Ciò riflette probabilmente l'esperienza di una generazione che è cresciuta sotto il militarismo e che è stata rieducata *con la bomba atomica e l'occupazione americana».*

La dimostrazione di simile analisi è tutta implicita, tutta leggibile, appunto, al di là di ogni mascheratura tanto nella Giovinezza di una belva umana, *quanto in* Elegia della rissa, *nella* Porta del corpo *e nel* Vagabondo di Tokyo, *nella* Farfalla sul mirino *e in* Zingaresca: *opere, queste, dove mischiato alle più frequentate vicende narrative si ritrova costante l'amarissimo giudi-*

zio che Suzuki esprime sull'uomo, la sua storia e il suo destino, così spossessato come si sente di ogni speranza, di ogni progressiva tensione verso l'avvenire. Altro che cinico, altro che puro divertimento! Suzuki diventa, senza darlo a vedere, un moralista intransigente del mondo, del tempo in cui vivi e, specialmente, del Giappone di ieri e di oggi, questo incubo sotto vuoto spinto.

Certamente meno caustici, meno aggressivi si mostrano e si dimostrano tanto Keisuke Kinoshita quanto i suoi film, per gran parte permeati di una finezza d'indagine psicologica e sociologica estremamente rivelatrice delle sindromi pubbliche e private della realtà giapponese. Infatti, sia che affronti grossi temi civili come nel film L'esercito, *sia che rievochi situazioni caratteristiche della condizione popolare, come in* Una tragedia giapponese *e in* Ventiquattro pupille, *Kinoshita tempera sempre l'asprezza, lo sdegno per uno stato di ingiustizia, di prevaricazione con un umorismo diffuso, persistente che, se non sminuisce la severità del giudizio morale, in compenso anima il racconto di ritmi e colori anche più convincenti.*

Senza contare poi che Keisuke Kinoshita sa essere anche grande autore drammatico, come dà splendidamente a vedere nel film La leggenda di Narayama *(dal romanzo omonimo di Shichiro Fukasawa, lo stesso cui si è ispirato Shohei Imamura per il suo* La ballata di Narayama, *poi vincitore a Cannes '83 della "Palma d'oro"), opera in cui la sapienza registica si sposa perfettamente a un singolare contagio tra moduli stilistici tipici del teatro "Kabuki" e soluzioni narrative specificamente cinematografiche esaltate dall'evocazione a largo respiro.*

Cinemasia '84, dunque, ha interamente assolto premesse e promesse dichiarate al suo avvio? Non sappiamo dare per il momento una risposta del tutto univoca, ma è comunque sicuro che averci fatto conoscere Suzuki e Kinoshita, il loro cinema e le loro idee costituisce per sé solo un grosso merito. Tutto ciò senza niente togliere ai molti altri cineasti, alle molte altre opere, comparsi a Pesaro per fornire un quadro quanto più esauriente possibile del "pianeta Giappone".

La leggenda di Narayama di Keisuke Kinoshita

NOTE

Chianciano: il telefilm europeo affila le armi

Bruno Torri

I festival televisivi, a confronto di quelli cinematografici, incontrano una difficoltà in più. Questa difficoltà consiste nel fatto che ancora non esiste — né si è sicuri che potrà esistere — un'estetica televisiva. Nel campo cinematografico, anche se non si è giunti a conclusioni definitive, l'elaborazione teorica sull'arte filmica è molto avanzata, ed è possibile ritrovare metodi e canoni interpretativi sui quali poi si fonda la critica descrittiva e assiologica. Nel campo televisivo, invece, la riflessione sulla nozione specifica (per quanto inevitabilmente problematica e sfumata) di "bello" è sostanzialmente assente: nel senso che il bello televisivo o è assimilato più o meno propriamente (o impropriamente?) al bello cinematografico, come spesso avviene nel caso dei telefilm, oppure non è ritenuto essenziale per motivare scelte e preferenze.
Ciò non significa che la televisione, intesa come spazio espressivo e comunicativo, sia esclusa dalla possibilità di ricevere giudizi di valore, significa più semplicemente che i criteri estetici non sono fondanti, né prioritari, per fissare i criteri valutativi. D'altronde la stessa programmazione televisiva, assieme alle particolari modalità della ricezione televisiva, sembra richiamare maggiormente l'attenzione sull'insieme che non sui singoli programmi: il palinsesto, in un certo senso, tende a sminuire, e a scontornare, il testo. Forse anche in rapporto a questa tendenza, nei festival televisivi, per cercare di restituire ai testi la loro piena "anseità semantica" — e magari, un po' inconsciamente, avvicinarli ai film — li si proietta, anziché sul video, sullo schermo cinematografico, con la frequente conseguenza, però, di ridurne ulteriormente la "definizione" e quindi di peggiorarne la visione.
Nonostante queste remore oggettive, il "Teleconfronto" di Chianciano, giunto quest'anno alla sua seconda edizione, ha confermato la sua piena validità, non solo e non tanto perché consente di raccogliere utili informazioni sulla recente produzione europea di "fiction" televisiva, quanto perché le iniziative cosiddette collaterali (le pubblicazioni e il convegno) finiscono per assumere una centralità e per manifestare una sicura produttività dovuta alla serietà dell'impostazione e alla ricchezza dei contributi.
Il convegno di quest'anno aveva per titolo "Film e telefilm: l'Europa colpisce ancora?" e, per certi versi, si poneva come continuazione e "replica" di quello della precedente edizione che verteva sul tema "Perché i telefilm americani hanno successo in Europa?". E infatti i due interrogativi sottintendono che sino a quando i telefilm americani avranno successo in Euro-

pa, i telefilm europei non riusciranno, o riusciranno più difficilmente ad avere, anche loro, successo (in Europa e anche in America). Va detto subito che la possibilità che hanno i telefilm europei di piacere e quindi di avere forza di penetrazione nei mercati non dipende soltanto dai gusti del pubblico (che sono sempre in qualche misura indotti), quanto soprattutto da scelte politiche, economiche e culturali. O meglio: dipende soprattutto dalla capacità dell'industria audiovisiva dei singoli paesi europei di esercitare una presenza forte, una presenza che trovi sollecitazioni e sostegni concreti in politiche settoriali motivate da ragioni economiche e culturali.
Ma politiche così orientate richiedono consapevolezza della posta in gioco, visione strategica, coscienza precisa della pecularietà e della complessità dei problemi da affrontare, volontà operativa. Non si pecca di pessimismo se si afferma che, specialmente in Italia, tutto ciò sia pressoché assente, e che la politica audiovisiva (un po' come avviene per quella cinematografica che ne fa parte) consista principalmente in una sorta di inerzia, non si sa quanto subita e quanto inconfessatamente... programmata.
Nel campo cinematografico questa inerzia è interrotta ogni tanto da pratiche legislative di tipo prevalentemente assistenzialistico volte, di solito tardivamente e parzialmente, a contenere gli effetti della crisi strutturale che da circa un decennio pesa sul settore; nel campo televisivo, dove le anomalie e i ritardi sono ancor più accentuati, l'inerzia politica è invece spia dell'incapacità e, insieme, della "nolontà" della classe politica di intervenire, con opzioni chiare e con misure efficaci, per mettere ordine nel cosiddetto "caso italiano", cioè nel groviglio di interessi (più o meno palesi) e nel precario equilibrio che connota la compresenza, "deregolata", di *pubblico* e di *privato*. Non a caso proprio in Italia, dove esiste la parvenza della massima libertà di consumo in quanto la televisione pubblica (sostanzialmente fuori dal mercato perché garantita dal canone) e le numerosissime televisioni private (che sono prevalentemente delle distributrici e che dipendono totalmente dalla pubblicità) offrono un ventaglio larghissimo di programmi (per la maggior parte importati), esiste anche la realtà inconfutabile di un'industria dell'"immagine" carente produttivamente, subalterna commercialmente, dipendente culturalmente.
D'altra parte — come a Chianciano è stato fatto notare a più riprese — la situazione italiana, oggi ancora unica, può essere considerata anche come una sorta di "laboratorio" dove si sta anticipando ("sperimentando") quanto potrebbe verificarsi in tutta la zona europea, allorché l'avvento delle nuove tecnologie per la trasmissione a distanza di immagini (satellite, tv cavo, ecc.), provocando una moltiplicazione della domanda di programmi, potrebbe aumentare e rendere incolmabile la distanza che già attualmente separa i paesi industrialmente più sviluppati e più attivi nella produzione da quelli eminentemente consumatori, come appunto rischiano di diventare tutti i paesi europei se non si decideranno ad affrontare la sfida produttiva.
Su questo punto al "Teleconfronto" non sono affiorati contrasti: che sia necessario e urgente produrre molto di più è un'opzione che non ha sollevato obiezioni. Piuttosto i contrasti, o più precisamente, una maggiore problematicità è emersa sul *come* produrre; *come* che riguarda tanto i modi tecnico-economici della produzione quanto le tipologie e i contenuti dei prodotti. Ma anche a questo proposito non sono mancate convergenze assai signi-

ficative, che conviene sottolineare. È stato affermato, assai opportunamente, che per rendere competitivi i prodotti europei occorre puntare a un duplice, complementare obiettivo: il massimo della loro diversificazione e il massimo della loro qualificazione (industriale, professionale, spettacolare, culturale). Il che equivale a un "no" secco alle proposte — di cui a Chianciano si sono avuti esempi concreti in alcuni "pilot" realizzati dalla RAI — basati sull'imitazione di modelli stranieri, dai quali si può apprendere e utilizzare, eventualmente, solo il relativo *know-how*.
Ovviamente, mentre è facile a dirsi che la strada giusta consiste nel perseguire la diversità e la qualità della produzione, ben più difficile è la traduzione in pratica di questa scelta. E al riguardo è riaffiorata l'indispensabilità di politiche nazionali — possibilmente armonizzate con analoghe politiche comunitarie — che risultino propulsive sia adottando, con tutte le cautele d'obbligo, misure protezionistiche (almeno nella fase iniziale), sia soprattutto incentivando, con i "meccanismi" finanziari e creditizi più funzionali, la produzione e anche la commercializzazione di programmi televisivi, a cominciare da quelli seriali che, in partenza, appaiono i più richiesti e quindi i più convenienti.
Proprio la serialità, cioè l'ambito industriale per antonomasia date le sue affinità con i processi produttivi contrassegnati dalla parcellizzazione del lavoro e dalla standardizzazione dei prodotti, costituisce il banco di prova più impegnativo, ma anche più risolutivo, per cercare di conciliare indirizzi economici tesi all'ottimizzazione degli investimenti con indirizzi culturali volti a salvaguardare l'identità espressiva e le tradizione più vitali delle diverse aree nazionali. Anche la produzione seriale, insomma, può riguardare direttamente la dimensione della cultura, e non solo in chiave negativa come avviene quando, rinunciando a una presenza autoctona su questo terreno, ci si apre, magari indiscriminatamente, alla serialità prodotta all'esterno, con la conseguenza certa, tra l'altro, di subire la colonizzazione dell'"immaginario" che, comunque, si forma.
Naturalmente la difesa attiva delle istanze culturali, pur senza implicare il disinteresse o l'abbandono di determinati valori (la creatività, la conoscenza, la ricerca, lo spirito critico), deve anche tener conto che la cultura stessa è una nozione né statica né rigida, una nozione da elaborare e rielaborare continuamente con nuovi parametri, nuovi strumenti, nuovi linguaggi. Al riguardo, basti pensare che oggi esiste, seppure non ben definita, una specie di "cultura planetaria" di cui in grandissima parte sono matrice e veicolo proprio i mass media, e che, in apparente contraddizione e in strettissima connessione, in questa "cultura planetaria" proliferano tante "subculture metropolitane", anch'esse spesso nate e portate dai mass media.
Ma anche quest'ordine di problemi ha un nesso preciso e molto vincolante con le questioni attinenti alla sfera produttiva: approfondendolo si potrebbe ricavare la giusta convinzione che, in un campo come quello dell'audiovisivo, dove la compresenza dell'*economico* e del *simbolico* è nell'essenza della cosa, la produzione può anche essere indice di effettivo pluralismo culturale, quindi di democrazia. Se questa convinzione troverà un consenso sempre più vasto e, di conseguenza, un'applicazione sempre più diffusa, una parte del merito dovrà essere riconosciuta al "Teleconfronto" di Chianciano, che in proposito ha saputo produrre discorsi pertinenti e persuasivi.

Enrico IV: la rinuncia alla metafora

Mauro Manciotti

In un caso come quello di *Enrico IV* di Marco Bellocchio è metodo corretto istituire un raffronto tra il film e l'originale pirandelliano? Criticamente, forse, no; poiché i rapporti tra i due testi (fedeltà, tradimenti, modificazioni, libertà, ecc.) appartengono più alla storia delle fortune del "pirandellismo" che non a un discorso critico, diretto e concreto, sull'ultima realizzazione del regista piacentino. E tuttavia anche il paesaggio culturale dell'opera è legittimamente ricostruibile. Utilmente, poi, nel caso in questione, dato che pare evidente il rapporto tra Bellocchio e Pirandello essere stato dialettico: collocato dentro la sostanza e il senso del dramma molto più radicalmente di quanto potrebbe suggerire il naturale problema della trasposizione dalla scena allo schermo, con connessa individuazione del diverso segno filmico, della nuova organizzazione narrativo-rappresentativa. Che il problema sia stato affrontato organicamente da Bellocchio, e dal suo cosceneggiatore Tonino Guerra, il film lo mostra esplicitamente. Ma l'analisi dovrebbe essere duplice. Di linguaggio e di struttura, da una parte; e dall'altra, per così dire, di ideologia: che equivale a valutare in che modo l'idea della pazzia di Bellocchio si innesta nell'idea della pazzia di Pirandello. Certo, il dover rinunciare allo spessore evocativo e drammaturgico insieme della parola pirandelliana non ha provocato soltanto una coerente aggregazione di immagini diverse, ma anche una diversa sistemazione strutturale. C'era tutto il "non visto" nel testo teatrale, ma raccontato o sottinteso, da far vedere. E il film inizia con un viaggio in automobile verso il castello in cui il folle Enrico IV vive da vent'anni la sua pazzia, da parte delle persone che ne furono responsabili (Matilda, il suo amante Belcredi; ma anche uno psichiatra, Frida, figlia di Matilda, il suo fidanzato), attraverso una campagna che conserva quasi fisicamente il senso del passato, fino a mutarsi senza strappi nello scenario della cavalcata in maschera durante la quale avvenne l'incidente doloso che inchiodò Enrico IV alla finzione del proprio travestimento.
Compare subito, nell'alternarsi delle immagini del viaggio in automobile e della cavalcata, dell'oggi e dell'ieri, un motivo che è originalmente bellocchiano rispetto al dramma: l'enigmaticità del tempo: sospeso, quasi scisso dal micidiale scorrere quotidiano, di fronte agli stupori della coscienza occupata dalla memoria. A Pirandello non importano molto questi stupori, a Bellocchio sì. Può trascurare l'accenno temporale contenuto nel ritratto di

Claudia Cardinale e Leopoldo Trieste

Matilda giovane, instaurando una ben più vertiginosa metafisica (perché immobile) di inquietudini temporali nell'irrefutabile somiglianza dei personaggi al di là di vent'anni: Matilda e Frida, specialmente, con il concreto apporto della straordinaria somiglianza tra la Cardinale e la giovane Latou Chardons. E può ricorrere insistentemente all'immagine interrogativa degli specchi. Probabilmente una sorta di divertimento intellettuale aveva suggerito a Pirandello di raggelare la negazione del tempo in un episodio della storia. Ma Bellocchio va ben oltre. Denigra e deride la storia; e la penitenza di Canossa finisce a pallate di neve, mentre alcune battute su papa Wojtyla o i Savoia concorrono (non troppo adeguatamente, occorre dire) a mescolare le carte in tavola con la cronologia.

Viene spontaneo chiedersi come Bellocchio abbia usato la materiale esigenza di narrazione cinematografica (il *plot*, per così dire) per riempirla di quegli elementi che concorrono al suo progetto di rappresentazione della follia. Fondamentalmente si ha l'impressione che al regista stesse particolarmente a cuore fare emergere dall'elaborazione del soggetto una certa responsabilità sociale nonché una sorta di quotidiana fisiologia della pazzia, di minuta rappresentazione comportamentistica. È una preoccupazione tipica di Bellocchio, che può anche trovare riscontri in Pirandello a patto di mutarne il segno. Così, nel film, la mediocrità sociale del party susseguente la cavalcata in maschera (che il regista ha ridotto quasi a livello dopolavoristico) e le manierate banalità della schermaglia amorosa di Matilda accompagnano, quasi provocano, l'esplosione della pazzia-rifiuto del giovane Enrico IV. Esplosione ritardata di una pazzia già simulata, almeno incosciamente. E, vent'anni dopo, la vacuità dei visitatori al castello è perfino farsesca. Belcredi, lo psichiatra, il fidanzato di Frida sono caricature, individui inesistenti, buffi manichini. Il loro marchingegno per tentare di far rinsavire Enrico è una pagliacciata, un inganno che non possiede un briciolo della grave dignità di quello del finto imperatore. È quasi naturale che Enrico scelga di restare pazzo, dopo il ferimento-burla di Belcredi. È l'unica decisione possibile dettatagli dalla saggezza.

Il punto è che, nel film, le due condizioni sono giustapposte oggettivamente, con evidente nettezza, in un ordine di motivazioni reali. Enrico può difendere la propria autenticità umana fingendosi pazzo, perché Bellocchio continua, in un certo senso, a essere convinto della "sanità" della follia. Almeno, della possibilità che contiene di salute sentimentale, di intensità emotiva, di diretto contatto con le strutture dell'inconscio o con il misterioso manifestarsi della natura. Certo, Enrico realizza la scelta volitiva di autodifesa salendo in groppa a un cavallo a dondolo. Ma la sua quotidiana fisiologia della pazzia lo pone anche in grado di vivere bizzarramente, come un *fool* ora bonario e casereccio ora trasognato e ingenuamente curioso, un rapporto sentimentale con i bambini, gli animali, gli umili che fingono di secondarlo; con la giovane Frida: incarnazione magicamente postuma di Matilda. In questo senso, perfino la sospensione del passato diventa positivo strumento di conoscenza, non sintomatologia clinica.

Per Pirandello, invece...

Per contro, l'approccio pirandelliano poco o nulla ha di realistico, di oggettivo. La pazzia di Enrico IV, per Pirandello, non è un dato concreto, ma assolutamente metaforico. Non conta molto che anche in Pirandello le situazioni abbiano talvolta qualche riscontro nella realtà storica. Che, ad esempio, sia possibile pensare a D'Annunzio e alla sua decisione di autorecludersi al Vittoriale; oppure che Matilda, Belcredi e gli altri riverberino certo pescecanismo affiorante nella società italiana del primo dopoguerra (il dramma è del 1922). Alla metafora di Enrico, Pirandello affida il messaggio relativo al trionfo dell'invenzione e della fantasia sulla vita, il suggello della forza che rende la finzione più vera della realtà. Duplice metafora,

Claudia Cardinale e Marcello Mastroianni

poiché sotto la crosta della "normalità" affiora la poesia. E il dramma celebra l'assoluto privilegio dell'arte, della creazione, della poesia, rispetto alla friabilità e all'inganno della vita; dichiara la finzione della fantasia più autentica della realtà.
È generalmente noto come questo postulato della poetica pirandelliana si specifichi ulteriormente, in "Enrico IV", nella connotazione del teatro. Qui i materiali sono assolutamente teatrali, in una tensione espressiva non inferiore a quella rivoluzionaria dei "Sei personaggi". C'è la costante citazione di un posticcio teatrale benelliano; ma, specialmente, la sillabazione incalzante della vertiginosa equivalenza tra i meccanismi della finzione del folle e quelli della finzione dell'attore. Non l'attore visto nella sua condizione generale, storica, ma l'attore moderno. Quello che ha smarrito le capacità purificatrici, rasserenatrici, della tragedia classica, ed è rimasto condannato all'incapacità della scelta (ne parla Pirandello in quell'altra storia esplosiva di un grande dissimulatore, "Il fu Mattia Pascal"), l'attore amletico: il finto pazzo che ripete, qua e per sempre, la sua invenzione della pazzia, con l'ossessiva, nevrotica pulsione del pesce immerso nella boccia di vetro, che si misura ad ogni istante con la scoperta di itinerari sempre identici e sempre nuovamente impazziti.
Si può allora ritenere che la differenza tra i due "Enrico IV" stia nella rinuncia alla metafora pirandelliana da parte di Bellocchio. In diverse occasioni Mastroianni ha confessato di essere stato sensibile al sovrassenso teatrale del discorso pirandelliano sull'attore; e, almeno in parte, ha mostrato di tenerne conto in una interpretazione comunque notevole del protagonista. Tuttavia senza aver l'aria di volerne investigare fino in fondo le valenze drammatiche. Nel suo quieto, quasi dolce almanaccare, Mastroianni allude più al piacere della finzione dell'attore che non alla sua sofferenza. Insieme al piacere della sua finzione, l'Enrico di Mastroianni difende la propria volontà di sopravvivenza, mettendo in conto la partita negativa. Laddove, recitando, l'attore che sta sotto l'Enrico pirandelliano subisce fino all'estremo anche la ferita della propria sofferenza. È una sorta di amaro dondolamento tra piacere e dolore, una invincibile attrazione verso un gioco di eros e di morte. Si pensi all'"Enrico IV" di Albertazzi.
L'oggettività della visione di Bellocchio, la sua concretezza di racconto (riscontrabile anche nell'aver riportato l'ambientazione ai nostri giorni; ed è illuminante la qualità "realmente" sentimentale della musica di Astor Piazzolla), rendono più incerte le strade di incontro con il cinema del dramma pirandelliano.
Il film ha tuttavia certamente un piglio più rilevato e personale di quello, meno "eretico", realizzato nel '42 da Giorgio Pastina, con Valenti e la Calamai. Bellocchio lo ha articolato con vigile cura espressiva, trovando forse negli esterni una più ricca e allusiva persuasività di immagini. Anche se il gioco delle illuminazioni, degli angoli di ripresa, dei rapporti spaziali dentro le inquadrature "in interno" fa pensare alla ricerca, da parte del direttore della fotografia Giuseppe Lanci, di una sorta di lessico visivo pirandelliano, circa il quale si attende con interesse la verifica in *Xaos* dei Taviani. Occorrerà aggiungere che un po' di fastidio si avverte per quelle parti di dialogo pirandelliano, linguisticamente inconciliabile, rimaste a galleggiare nella sceneggiatura scritta appositamente.

Marcello Mastroianni

Enrico IV

Italia, 1984. ***Regia:*** Marco Bellocchio. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Marco Bellocchio e Tonino Guerra, libero adattamento dell'omonimo dramma di Luigi Pirandello. ***Direttore di fotografia:*** Giuseppe Lanci. ***Suono:*** Remo Ugolinelli. ***Aiuto-regista:*** Lida Caracciolo. ***Montaggio:*** Mirco Garrone. ***Scenografia:*** Giancarlo Basili, Leonardo Scarpa. ***Costumi:*** Lina Nerli-Taviani. ***Musica:*** Astor Piazzolla. ***Produzione:*** Rai-Radiotelevisione italiana Retedue-tv, Roma; Odyssia, Roma. ***Produttore:*** Enzo Porcelli. ***Delegato Rai alla produzione:*** Roberta Carlotto. ***Interpreti:*** Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Leopoldo Trieste, Paolo Binacelli, Latou Chardons, Gian Felice Imparato, Claudia Spadaro, Giuseppe Cederna, Giacomo Bertoni, Fabrizio Macciantelli, Luciano Bartoli. ***Durata:*** 1 h 35 min. ***Distribuzione:*** Gaumont.

CINETECA

Jocelyn di Léon Poirier

Riccardo Redi

La vicenda

Lamartine giunge alla casa parrocchiale di Valneige, dove Jocelyn sta morendo. Sale in soffitta, trova delle carte che sono «la storia della mia vita». Le legge.
Jocelyn giovane, molti anni prima. Una festa, cui erano presenti la sorella, da lui molto amata, e una giovane cui dichiara il suo amore. Il padre, che giunge a interrompere la festa, gli impone di rinunciare: così «il 17 maggio 1786 compii il sacrificio». Lascia i suoi beni alla sorella e entra nel seminario di Grenoble, dove ha per maestro il vescovo della città. È il 1793, la rivoluzione incalza, il popolo in tumulto assalta i luoghi sacri, Jocelyn fugge, aiutato dal vescovo, che gli dona alcune monete.
Si rifugia in montagna. Un giorno vede avvicinarsi due fuggitivi, inseguiti dai soldati. Vi è una sparatoria e uno dei due muore: è un vecchio, che lascia un figlio adolescente, Laurence. Questi racconta a Jocelyn la sua storia: avevano un castello in Bretagna, la rivoluzione li aveva costretti a fuggire.
Jocelyn e Laurence vivono entro una grotta. Giunge l'inverno, la neve è alta, ma non possono scendere a valle, perché un messaggio, lasciato da mani amiche, avverte che «Robespierre trionfa». Un giorno Laurence si perde nella neve e non riesce a rientrare al rifugio; Jocelyn lo cerca, riesce a trovarlo e lo riporta svenuto alla grotta. Lo depone sul letto e gli slaccia i vestiti per farlo respirare. Con turbamento si accorge che Laurence è una donna. Ma assicura la giovane che non avrà nulla da temere, perché ha consacrato la propria vita a Dio.
Un giorno di luglio Jocelyn si reca a Grenoble, lasciando un messaggio a Laurence, in cui promette di tornare presto. Va alla prigione in cui è detenuto il vecchio vescovo; costui gli chiede di farsi consacrare prete, in modo da potergli amministrare il sacramento della confessione. Jocelyn è titubante e in un primo momento rifiuta. Il vescovo si scaglia contro di lui e sta per maledirlo: Jocelyn cede, si lascia consacrare prete e assolve il vecchio, che sta per essere condotto alla ghigliottina.
Il vescovo viene fatto salire sul patibolo, quando arriva al galoppo un messaggero: porta da Parigi l'ordine di sospendere le esecuzioni [1]. La folla si ri-

[1] Questo *last minute rescue,* tipicamente cinematografico, non ha ovviamente posto nel poema di Lamartine, in cui il vescovo muore sulla ghigliottina.

volta contro i terroristi, il vescovo è liberato e Jocelyn cade a terra privo di sensi: viene ricoverato in ospedale. Qui racconta alle suore la storia di Laurence che è rimasta sola sui monti; le suore e un prete decidono di raggiungerla per riportarla alla vita. Anche Jocelyn, di nascosto, si mette in cammino. Giunti alla grotta i tre raccontano a Laurence che Jocelyn è morto; ma questi, che fino a quel momento si era tenuto nascosto, entra all'improvviso. Laurence dice che vuole restare con lui e che lo ama; Jocelyn rivela di essere un sacerdote e Laurence si allontana con le suore.
È passato qualche tempo. Laurence è a Parigi e fa una vita elegante e corrotta. Jocelyn la osserva, non visto, per la strada. Una sera, durante una grande festa, lei si affaccia piangente al balcone e lascia cadere a terra dei fiori: vicino a lei Jocelyn vede apparire lo spettro della morte.
Jocelyn è ora il curato di Valneige. Un giorno lo chiamano a assistere una morente; appena sedutosi accanto al letto, Jocelyn ne riconosce la voce. Lei, già in agonia, racconta il suo "segreto d'amore". Per ritrovare i ricordi di un tempo era voluta tornare tra le montagne e rivedere la grotta in cui era vissuta felice; qui si era sentita male e due guide l'avevano riportata fino al villaggio. Morendo, Laurence lascia cadere il pezzo di carta su cui Jocelyn aveva scritto «torno presto», partendo per Grenoble.

Come nasce il film

Non è certo il caso di ricordare la biografia di Léon Poirier, così ricca di opere tra loro diverse: basterà prender le mosse dal 1918, quando il regista, smobilitato dopo quattro anni di guerra, si presenta nuovamente alla porta di Léon Gaumont, che lo accoglie a braccia aperte. Del resto Gaumont era stato il suo produttore fin dagli inizi, dal 1913, quando Poirier aveva abbandonato la direzione della Comédie des Champs Elysées per tentare l'avventura del cinema.
Dopo il 1918 Poirier realizza per Gaumont quattro film: *L'ombre dechirée*, che ci viene descritto come un dramma psicologico («tourments intérieurs de l'âme, les combats du coeur et de la raison»), interpretato da Suzanne Desprès; *Ames d'Orient*, primo approccio a un esotismo orientale allora di maniera, che influenza anche i due successivi: *Narayana*, trasposizione della "Peau de chagrin" di Balzac, e *Le coffret de jade*. Amiguet commenta: «L'Inde l'attire, l'Asie le tente. Son livre du chevet doit être "Le mille et une nuits"»[2]. Nonostante qualche critica positiva, i quattro film non devono essere memorabili.
Segue quello che Moussinac[3] definisce «un événement important du film français»: *Le penseur*. Forse perché conteneva tutto quel cinema sperimentale — il protagonista possiede il dono di leggere nell'animo del prossimo e il regista risolve il problema con grande impiego di sovrimpressioni — che non piaceva invece a Canudo, il quale, come si vedrà, apprezzava in Poirier virtù molto diverse.
Non sappiamo con quali criteri si scegliessero i soggetti in casa Gaumont.

[2] Frederic-Philippe Amiguet: *Cinéma! Cinéma!*, Paris, Payot, 1923.

[3] Léon Moussinac: *L'âge ingrat du cinéma*, Paris, Sagittaire, 1946.

Myrga e Armand Tellier

Feuillade era il direttore artistico, ma evidentemente non imponeva alla produzione della *maison* il proprio amore per il feuilleton; anzi, sembrava ben lieto che il danaro accumulato con i suoi film più popolari venisse speso per realizzare i film di L'Herbier o di Poirier. Fatto sta che in quegli anni Gaumont lancia sul mercato la serie "Pax", cui appartengono *L'homme du large* del primo e *Jocelyn* del secondo.
Dal tempo dell'*Assassinat du Duc de Guise* i produttori francesi non avevano mai avuto complessi di inferiorità nei riguardi del cinema *d'arte* e di origine letteraria. Sapevano, anzi, che poteva essere un elemento di richiamo; si poteva, con le dovute cautele, reclamizzare attori di teatro, nomi di romanzieri e persino di poeti. Far ricorso alla letteratura era un'operazione usuale: non vi era nulla di più normale che saccheggiare Balzac, spesso con risultati eccellenti, oppure Victor Hugo per farne dei film a episodi.
Forse portare sullo schermo un poema di Lamartine doveva essere un'operazione un po' più difficile, anche usando etichette e marchi speciali. Comunque Gaumont si fidò del suo regista ed ebbe ragione: oltre a essere un film "artistico", *Jocelyn* fu anche un successo commerciale. Al quale contribuirono anche i due interpreti principali, Armand Tellier e Myrga: i due presentarono il film in occasione delle principali "prime" francesi, leggendo brani del poema.
È chiaro che il film si distacca nettamente dai precedenti di Poirier e fa corpo con due che lo seguono: *Geneviève* e *La Brière*. *Geneviève* è dell'anno successivo, 1923, è tratto da un romanzo di Lamartine (può darsi che questo affetto per lo scrittore fosse dettato da pure ragioni commerciali) e ha, a quanto si può desumere da vari indizi, lo stesso senso della natura, la stessa delicatezza e la stessa maestria nel descrivere i sentimenti. Ambedue

hanno al centro della vicenda una grande figura femminile; ad accentuare la connessione tra i due film, Poirier ci spiega nella sequenza iniziale del secondo che Geneviève non era altri che la governante del parroco di Valneige, cioè Jocelyn.
La Brière, che Poirier realizza dopo la parentesi (ma tutt'altro che ignobile) del *Courrier de Lyon*, ha in comune con i due precedenti un grande senso della natura; tanto che qualche osservatore l'ha paragonato alle migliori opere del grande cinema svedese: i paesaggi alpestri di *Jocelyn*, la campagna e i pascoli di *Geneviève*, l'aspro mondo contadino di *La Brière*. Inutile dire che anche in questo caso l'origine è letteraria: si tratta di un romanzo di Alphonse de Chateaubriand. (Ma bisogna anche dire che Poirier non amava la città: viveva in una sua proprietà di campagna e si recava a Parigi solo quando doveva lavorare).
È un vero peccato che il confronto fra le tre opere, che qui è accennato sulla base di testimonianze, non sia possibile in pratica: dei tre film solo *Jocelyn* è visibile; *Geneviève*, secondo Maurice Roelens[4] che ha compiuto un attento esame critico dei materiali rimasti (foto, notizie, campagna pubblicitaria, critiche) deve considerarsi perduto; di *La Brière* non abbiamo notizie. L'esame di Jocelyn assume quindi particolare interesse.

I pregi e i limiti

Il poema di Lamartine viene pubblicato nel 1836. Diviso in 9 "epoche" e un epilogo, nelle intenzioni dell'autore doveva far parte di una specie di epopea simbolico-filosofica, anzi, doveva esserne la conclusione. L'inizio, Lamartine lo scrive due anni più tardi con "La caduta di un angelo": l'angelo Cedar, caduto per amore di una donna e morto per mano propria, è condannato a incarnarsi più volte: alla fine, divenuto Jocelyn, riscatta la propria colpa nel sacrificio d'amore. Fortunatamente Lamartine non realizzò il progetto: preso da solo e lasciando da parte la reincarnazione dell'angelo, "Jocelyn" è sicuramente più accettabile. Del resto l'eroe di Lamartine è talmente umano da essere ispirato a una persona reale, l'abate Dumont, un amico dell'autore.
Va da sé che Poirier — ignoriamo l'esistenza di uno sceneggiatore — ha compiuto una sua lettura del testo poetico. Ha sostanzialmente rispettato il racconto di Lamartine, eliminando soltanto qualche episodio (i due anni passati da Dumont in convento, l'episodio finale dell'uomo che vuol dar sepoltura alla giovane sposa morta). Ha anche tradotto in immagini di grande bellezza formale le lunghe descrizioni del paesaggio alpestre e della vita nella grotta; non riesce tuttavia a eguagliare le astuzie narrative di Lamartine nella scena in cui Jocelyn, cercando di far rinvenire Laurence assiderata, si accorge che è una donna. Il poeta apre il capitolo con una rivelazione improvvisa, come è giusto che accada in un diario; segue poi il dettaglio dei fatti e infine lo sfogo dei sentimenti: Poirier non aveva a disposizione che una sola inquadratura, e forzatamente castigata.

---

[4] Maurice Roelens: *Littérature, peuple, cinéma: "Geneviève" de Léon Poirier*, Seminario di studi "Il cinema francese degli anni '20", Rapallo, 21-26 aprile 1980.

Myrga

La fedeltà a Lamartine costituisce a un tempo il pregio e il limite del film. «Moins qu'un film» scrive Fescourt, «ce *Jocelyn* était une illustration des vers du poème, choisis de telle sorte que, bien qu'isolés du contexte des strophes, il formait cepandant une continuité de récit. Corseté dans l'armature littéraire, cette succession d'images ne constituait qu'un cinéma dérivé, non le cinéma spécifique. Je dois à la vérité de reconnaître que les réserves que souleva cette conception hétérodoxe ne devinrent nulle parte des reproches. On ne pouvait point ne pas être charmé par l'élection sensible de tant de paysages grandioses, de cimes calmes, de sommets neigeux. Loin d'en affaiblir l'harmonie, la beauté des vers, imprimés en sous-titres, la servaient»[5].

Ma, a proposito del senso della natura, lo stesso Fescourt ha un'altra osservazione da fare: «On a vu dans ce film une influence suédoise. Cela est vrai, sous la réserve qu'elle s'est uniquement exercées sur les passages de plein air car les intérieurs au studio valaient moins. Encore cette influence, faut-il la dégager et, par là, établir une des causes du prestige des productions scandinaves. Ce qui, à mon sens, caractérisait, entre autres choses, l'art des grands Suédois, c'était son rythme fait de calme, un statisme rêveur qui s'opposait à la trépidation des Americains. Et sourtout, c'était l'intensité de présence des paysages. Plus que décor, cadre ou même atmosphère, ils s'intégraient à l'action. [...] De même dans les plein-air de *Jocelyn*. La pureté des altitudes, la sérénité immobile du ciel, une tristesse épandue, laissant loin les agitations inférieurs, transcrivent les états de conscience des

---

[5] Henri Fescourt: *La foi et les montagnes*, Paris, 1959.

personnages qui ont trouvé refuge dans les montagnes inviolées, eux-mêmes purs, apaisés et tristes».
Non c'è dubbio che il regista dei *Miserabili* e del *Conte di Montecristo* fosse un buon critico! Non vi sarebbe nulla da aggiungere alle sue parole, se anche Canudo non avesse scritto sul film un pezzo di rara efficacia: «Il film è di una bellezza austera, romantica. Il protagonista emerge dalle onde della folla rivoluzionaria, rivelandosi nella sua povera e debole volontà di vita e d'amore, soffocata dalla religione cui è stato legato e dal senso perduto del dovere. In poche rapide immagini, in cui Jocelyn tenta di difendere il proprio amore per l'infelice Laurence e la propria onestà d'uomo contro la duplice tirannia del vescovo che lo consacra prete contro la sua volontà e della religione che lo sottrae alla donna che ama, Léon Poirier ha saputo fissare un aspetto indimenticabile della terribile costrizione del sacerdozio». Canudo[6] continua parlando della «cieca e irriducibile durezza della Rivoluzione e della Religione» e forse questa sua interpretazione del film in chiave di polemica contro due diverse forme di tirannia non è proprio convincente.
Ma giustamente Roelens, che attribuisce l'insuccesso di *Geneviève* al fatto di essere «un inexorable chemin de croix, dont le film égrenait les stations dans la lumière définitive de la défaite», vede *Jocelyn* come un conflitto tra il "desiderio" e la "Legge": «le travestissement sexuel de Laurence, l'amour charnel d'un prêtre, la lutte entre la foi et le coeur». Nonostante la calma bellezza dei paesaggi — per cui Mitry colloca il film in una corrente «paysagiste o «impressioniste» — è l'intesità del nucleo drammatico, dello scontro tra due modi di vedere i rapporti umani, che costituisce il vero interesse del film.

---

[6] Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, Roma, Bianco e Nero, 1966.

Jocelyn

Regia: Léon Poirier. ***Produzione:*** Léon Gaumont, serie "Pax", 1922. ***Soggetto:*** dal poema omonimo di Lamartine, 1836. ***Interpreti:*** Pierre Blanchar (Lamartine), Armand Tellier (Jocelyn), Myrga (Laurence), Suzanne Bianchetti (la sorella), Roger Karl, Thommy Bourdel.

La copia italiana della Cineteca nazionale reca come titolo:

Yocelyn / 4 parti

Interprete: Ivan Sandokan.

Il visto di censura italiano reca il n. 17745 ed è del 31 gennaio 1923.
Lunghezza dichiarata: 2085 metri.

353 passi nel delirio

Simona Argentieri

Leggendo il titolo di questo originale libro di Grossini, *Cinema e follia*, cominciano a scorrere nella memoria tutti i film in cui il malato di mente, il manicomio o l'avventura psicoterapeutica sono stati rappresentati sullo schermo; e dall'affollarsi dei ricordi e delle immagini ci si rende subito conto che, fin dagli albori del cinema, questi temi sono stati prediletti, sia dagli autori sia dal pubblico, in tutte le sfumature che vanno dall'horror al giallo, dal dramma psicologico alla denuncia sociale. Se la follia, infatti, è l'ingrediente inquietante delle più sottili indagini introspettive, è anche altrettanto spesso utilizzata come espediente causale esplicativo del crimine nei più dozzinali film d'azione; e se la rappresentazione delle istituzioni psichiatriche è stata il soggetto di alcuni più o meno riusciti film "impegnati", è pur vero che pazzi e medici dei pazzi, psicoanalisti e psicoanalizzati compaiono in folta schiera anche nei film comici, nelle commedie sofisticate e perfino nei musicals. Come non smarrirsi, dunque, tra tutti questi svariati e dissimili "casi clinici" cinematografici?
L'autore di questo saggio fa innanzi tutto una scelta di campo temporale; analizza, difatti, gli «stati di psicopatologia sullo schermo» nell'arco di tempo che va dal 1948 al 1982, a partire da un film e da una data che definisce «storica», il 1948, appunto, con *La fossa dei serpenti* di A.Litvak, in cui «...per la prima volta nella storia del cinema si affrontava l'esistenza, concretamente rappresentata, di un ospedale psichiatrico e dei sistemi di riabilitazione e di cura in esso vigenti». In totale, vengono prese in esame 353 opere, e programmaticamente vengono accostati "prodotti d'autore", opere di maestri del cinema quali Bergman o Visconti, a prodotti artigianali di modestissima confezione. Per cui vediamo comparire in lista *Adele H.* con *Conoscenza carnale di una ninfomane* e *Belle de jour* con *La profonda gola di madame d'O.*
All'interno di questo gruppo l'autore opera tre ideali suddivisioni, a seconda del linguaggio espressivo: un gruppo a linguaggio cosiddetto "ristretto", caratterizzato dalla banalizzazione e dalla fissità degli stereotipi narrativi; un gruppo "semplice", connotato da una espressione stilisticamente risolta, o per lo meno cinematograficamente corretta; un terzo gruppo, infine, definito "complesso", raggruppa film in cui alla qualità espressiva si unisce un profondo e specifico interesse per lo sviluppo psicologico del personaggio.
Ovviamente, sulla scelta dei film, sull'attribuzione di ogni singolo film

all'una o all'altra categoria o sui criteri stessi della catalogazione si potrebbe discutere a lungo; bisogna anzi dire che già proponendo questo suo approccio Grossini solleva molti interessantissimi punti di riflessione. Mi sono chiesta, ad esempio, se nell'ambito del discorso su cinema e follia è più significativo un film come *Qualcuno volò sul nido del cuculo,* il cui "contenuto manifesto" riguarda l'istituzione psichiatrica, ma che, a mio parere, aggiunge ben poco sul tema del rapporto terapeutico (mentre dice fra le righe cose ben più scottanti sui rapporti di razzismo e di potere della "grande America" verso i suoi beneficati) o non piuttosto un film come *Nashville,* rimasto fuori dal gruppo campione, in cui la follia serpeggia inesplicita e potentissima.

Galleria di ritratti incompleta

Così, se in questa ideale galleria compaiono i ritratti di generali pazzi e catastrofili come Stranamore, perché non includere la rappresentazione fantastica di quella specialissima pazzia delle macchine che è ad esempio quella della bomba pensante di *The dark star* di Carpenter o del cervello del mega-computer di *Odissea nello spazio?* Qual è il confine — nel cinema, si intende — tra sadismo, perversione e ordinaria pornografia? Non mi rassegno, infine, al fatto che sia stato lasciato fuori Woody Allen, nei cui film la dimensione nevrotica è componente creativa essenziale e spesso dichiarata.

Ma, per quanto appassionanti, non sono queste "analisi differenziali" il punto rilevante del saggio di Grossini. Tanto più che — e questa a mio parere è la notazione più interessante — egli ritiene che, salvo rarissime eccezioni, «non esistono barriere di tipo intellettivo nella presentazione di un caso patologico... perché è possibile a tutti i registi, di qualunque levatura artistica, comunicare allo spettatore un pregiudizio sulla malattia mentale: sia rivestendolo di connotazioni fortemente negative, sia problematizzandolo, ma sempre facendolo rientrare nell'ambito del pregiudizio».

A sostegno di quanto afferma Grossini, posso a mia volta testimoniare che se sono molti gli autori che possono vantare una suggestiva descrizione del mondo della follia, sono invece un'assoluta minoranza coloro che hanno offerto una rappresentazione fedele e autentica (nel bene e nel male) dell'esperienza psicoterapeutica e del rapporto terapeuta-paziente. Altrimenti, dai "classici" come *Io ti salverò* o *Marnie* ai più recenti *Gente comune* o *Lucida follia,* la descrizione del processo psicoterapeutico si riduce o a espediente dinamico narrativo o a grottesche e involontarie parodie.

D'altra parte, due su tre dei registi che Grossini intervista alla fine del libro — Luigi Bazzoni, Liliana Cavani e Nelo Risi — dichiarano apertamente di aver voluto evitare per i loro film specifiche consulenze psicologiche. Ma non staremo a dolercene, perché i fatti dimostrano che film di qualità espressiva e insieme di correttezza scientifica sono l'eccezione. Altrimenti abbiamo opere rigorose, ma artisticamente inerti, o al contrario di grande fascino evocativo, ma scientificamente molto approssimative. Perfino il grande Bergman, illustratore impareggiabile dei misteri dell'inconscio e delle vicende umane, quando ha voluto rappresentare concretamente psicoanalisti e psicoterapie, ha compiuto ogni tipo di stranezze e incongruen-

ze. Basta pensare, come esempio, al dialogo paradossalmente piatto e banale che in *Immagine allo specchio* Liv Ullmann scambia con la sua paziente psicotica in ospedale, poco prima di cadere lei stessa in una profonda crisi.
Un discorso a sé richiede invece il metodo che Grossini, il quale — leggiamo sul risvolto di copertina — oltre a essere critico cinematografico del SNCCI, è anche psicologo e membro della Società italiana di psicologia, utilizza per affrontare questa sconfinata e intricata materia. Egli fa ricorso a strumenti interpretativi e a modelli teorici molteplici: dalla psicologia sociale all'antropologia e alla psichiatria sociologica, intercalandole con vertiginosi excursus nella psicologia del profondo e nella psicoanalisi. Dirò subito che questa è la parte del libro che mi suscita maggiori perplessità, perché ho l'impressione che i diversi approcci non sempre si integrino felicemente.
Ho molti dubbi, ad esempio, circa l'ipotesi che la finzione cinematografica rispecchi l'evoluzione della realtà della malattia mentale; tanto più che si tratta di una realtà tutt'altro che lineare, con tempi storici e geografici diversissimi, irta di equivoci e di confusioni tuttora irrisolti; per cui credo che tra la vita e lo schermo si determini più una scissione che un parallelismo. Inoltre, sia le ideologie di Laing, Szasz, Fromm, sia le derivazioni basagliane, cui Grossini fa riferimento nei primi capitoli, appaiono oggi troppo datate, non esenti da ingenuità e inadeguate a contenere la complessità dei fenomeni.

Il più vicino al linguaggio del sogno

Così è innegabile e ormai apertamente accettato che tra cinema e psicoanalisi esistono profondi legami e strette parentele; che il linguaggio del cinema è per sua struttura, tra tutte le espressioni artistiche, quello più vicino al linguaggio del sogno e dell'inconscio, fatto prevalentemente di immagini e capace di annullare magicamente i confini di spazio e di tempo, tanto che certamente lo strumento psicoanalitico può essere affascinante e prezioso nell'analisi di un'opera cinematografica. Tuttavia, mi chiedo se sia legittimo, come propone l'autore, individuare una connessione tra il processo di sviluppo individuale e quello del cinema, tracciando una analogia tra l'infante e il cinema muto, atto a «svolgere una funzione esclusivamente materna, di contenente, di avvolgente lo spettatore, non ancora pronto a "verbalizzare" le inconsce aspirazioni del pubblico». Mentre l'avvento del sonoro sarebbe equiparabile alla «funzione paterna», che «non può fare a meno di una codificazione linguistica». Mi sembra, cioè, che questo tipo di ipotesi, per quanto suggestivo, ci porti su un terreno infido e insidioso, sul quale attraverso un discorso analogico si può azzardare tutto e tutto si può contraddire.
L'autore prende poi in considerazione, all'interno dei film campione, il fattore del sesso del malato di mente rappresentato sullo schermo, e infine sigla con un "più" o un "meno" i soggetti, a seconda del finale in recupero o guarigione del folle, oppure in irreparabile involuzione o morte. Secondo queste determinanti, vengono compilati diagrammi e tabelle da cui si possono ricavare interessanti e inedite informazioni: ad esempio, che solo per un terzo dei "pazienti" è previsto un lieto fine; o che i "folli" di sesso maschi-

le sono in netta prevalenza, specie nei film "minori", in cui spesso il pazzo è anche un criminale! Ma come psicoanalista — più attenta alla complessità sfuggente delle vicende particolari che all'apparente oggettività delle statistiche e delle cifre — ho maggiormente apprezzato gli spunti di riflessione e i problemi che questo libro solleva quasi "di striscio".
Nella seconda parte del libro compaiono dodici brevi "saggi" su altrettanti film, selezionati dal più vasto gruppo campione secondo il gusto e l'ispirazione dell'autore. Egli definisce la sua lettura «psicocritica», in quanto li interpreta con una angolazione più psicologica che estetica. Preferisco non intervenire su queste singole analisi, per lasciare intatto al lettore il piacere di scoprire di volta in volta i suoi personali consensi o disaccordi circa le proposte di interpretazione.
A lato di questa lettura, invece, si possono sviluppare molte altre riflessioni. Pensavo, ad esempio, che, oltre che sulla rappresentazione diretta e esplicita del "pazzo", si potrebbe tentare un'analisi circa l'uso differenziato degli specifici mezzi tecnici espressivi cinematografici per indurre la sensazione della follia, quali la scelta delle ombre e delle penombre di alcuni autori, in contrapposizione alla piena luce e alla fotografia sovraesposta di altri. Non meno interessante potrebbe essere valutare l'uso del sonoro, non solo per la convenzione di un certo commento musicale "dissonante" per suggerire l'anormalità, ma anche, come segnala Grossini stesso, per l'efficacia di alcuni espedienti, quale l'effetto di distorsione del suono che esce a tratti dal registratore del protagonista di *Tracks - Lunghi binari di follia.* Mi viene in mente, per libera e contrapposta associazione, l'effetto drammatico e straniante che ha invece la sospensione del sonoro negli ultimi minuti di *Salò. Le centoventi giornate di Sodoma* di Pasolini o nel memorabile piano-sequenza conclusivo di *Professione reporter* di Antonioni.
Si potrebbe ipotizzare anche l'analisi di film cosiddetti leggeri, di commedie più o meno sofisticate, per osservare come in questi contesti minori, "non competenti", ancor più liberamente traspaiano le immagini stereotipe della follia, del pregiudizio rispetto ai pazienti e ancor più rispetto ai loro terapeuti.
Ricordate, ad esempio, lo psichiatra criminale Boris Karloff con il suo paziente involontario Danny Kaye di *Sogni proibiti?* Si potrebbe anzi indagare sistematicamente su come viene dipinto lo psicoterapeuta dello schermo, e chiedersi perché, nelle commedie come nei film più "seri", siano così spesso donne: dalla Natalie Wood di *Donne, vi insegno come si seduce un uomo* alla Joanne Woodward di *Sybil.* Quante volte, poi, nella finzione cinematografica, dal celebre *Io ti salverò* di Hitchcock al delizioso *Zelig* di Woody Allen, la cura e la guarigione coincidono con l'amore che la dolce protagonista erogherà al suo paziente?
Ma fermiamoci qui, concludendo che questo libro rappresenta un punto di partenza, uno strumento utilissimo attraverso il quale ciascun lettore può dar vita a un suo proprio percorso, a un itinerario "personalizzato" della follia cinematografica, secondo le proprie sintonie, i propri gusti estetici e culturali, le proprie personali ossessioni.

Giancarlo Grossini: *Cinema e follia - Stati di psicopatologia sullo schermo (1948-1982),* Bari, Edizioni Dedalo, 1984, pp. 172, L. 15.000.

Nuove testimonianze sul film biografico

Pietro Pintus

Questa raccolta di saggi — ampliamento e sistemazione di corsi accademici[1] — centrata sul tema della biografia storica nella sua più ampia accezione (tant'è che un capitolo può essere proficuamente dedicato alla microstoria, dai *Camisards* a *Moi Pierre Rivière...* di Allio sino a *Amarcord*, e un altro al film come "autobiografia di una nazione": il dittico di Wajda sulla Polonia [*L'uomo di marmo* e *L'uomo di ferro*], *Da un paese lontano* di Zanussi, *Il cacciatore* di Cimino) muove da una confutazione. Argentieri non accetta l'assolutizzazione di Jean Baudrillard, che può risultare peraltro affascinante, secondo cui la storia sarebbe «il nostro referente perduto», con l'implicita «agonia dei referti forti, l'agonia del reale e del razionale, che introduce a un'èra della simulazione [...] Nessuna idea guida seleziona più, solo la nostalgia accumula senza fine la guerra, il fascismo, i fasti della Belle Époque o le lotte rivoluzionarie, tutto è equivalente e si mescola indistintamente in una stessa esaltazione tetra e funerea, nella stessa fascinazione *rétro*». Per Argentieri l'errore di Baudrillard consiste nel non voler distinguere mentre invece appare doveroso separare e analizzare, «sapendo che i film — quali che siano le referenze storiche del soggetto — parlando del passato remoto e prossimo, lo interpretano con la sensibilità e i parametri attuali del presente».
In tal senso il cammino a ritroso che Argentieri compie è la coerente individuazione degli elementi di attualità e di specificità connaturati al film: si veda ad esempio *Noi vivi* di Alessandrini (collaboratore alla sceneggiatura Anton Giulio Majano, che qui anticipa toni e stilemi dei futuri sceneggiati televisivi), «ripescato dai democristiani nel '48»; e non casualmente, si direbbe, visto che il film non tanto aveva indicato come vittime della rivoluzione le classi alte ma il ceto medio, «facilitando una immediata identifica-

[1] È di prossima pubblicazione, presso un editore napoletano, un'altra raccolta di saggi dello stesso Argentieri dedicata al film biografico, con un accentuato sviluppo del rapporto-cardine tra il cinema e la storia, da tempo all'attenzione critica dell'autore. Si cita tale anomalia, di due testi pressoché sincroni e paralleli, in quanto sembra accertato, da più fonti, che la nostra editoria cinematografica abbia adottato in questi ultimi tempi la prassi ferrea dei testi non superiori alle duecento pagine: costringendo di conseguenza o a drastici sacrifici dell'originale o allo "scorporo" dei saggi, come sembra trattarsi nel caso di Argentieri.

zione classista» (e a questo proposito, se è vero che *Reds* di Warren Beatty è il primo film occidentale che fa giustizia di tanto melodramma dedicato ai giorni dell'Ottobre, sarebbe stato interessante esaminare *Il dottor Zhivago* che, mutati i tempi, riduce tuttavia quasi sempre le pagine di Pasternak al livello della prosa di Ayn Rand).
Sempre su questo tema, se l'autore liquida ovviamente la trilogia encomiastica dedicata da Ciaureli a Stalin come l'amaro prezzo pagato al presente storico, non risparmia nemmeno Mikhail Romm, il futuro autore di *Nove giorni di un anno* e *Il fascismo quotidiano,* il maestro di Tarkovskij e di Suksin: i suoi *Lenin in ottobre* e *Lenin nel 1918* vengono analizzati crudamente all'interno di una mitizzazione visionaria che lascia scarso spazio alla verità storica. Romm ricordò di essere stato elogiato da Ejzenstejn e seccamente criticato da Dovzenko per *Lenin in ottobre,* ma Argentieri annota: «Quando Romm girerà il film saranno stati celebrati i processi in cui hanno perso la testa Zinov'ev, Kamenev, Radek, Pjatakov, Sokolnikov, il maresciallo Tuchacevskij e altri capi militari saranno stati eliminati; e l'anno in cui *Lenin nel 1918* sarà ultimato è lo stesso della condanna a morte di Bucharin, Eychov e altri».
Ma le pagine più stimolanti sono forse quelle dedicate all'America del New Deal e al suo cinema, nelle quali Argentieri, anche per antico amore e frequentazione assidua, sembra muoversi disinibito e felice al pari del Pavese che riscopriva, nel cinema, un'America «barbarica e rissosa»: legittimando il grado di novità e autorità questa volta di una ben diversa trilogia, quella di Dieterle *(La storia di Louis Pasteur, Emilio Zola* e *L'imperatore del Messico),* che dette il via a una ritrattistica non convenzionale e priva di melensaggini (e dalla quale avrebbero tratto partito gli stessi cineasti sovietici): film nei quali, come annotava Brecht, «lo sfondo storico passò in primo piano e si presentò al pubblico come protagonista», e in cui si poté assistere a quello che l'autore individua come «un drastico cambiamento delle tipologie», con la parallela messa in quarantena dell'aneddotica (e nell'ambito di tale filone, storiograficamente attendibile, meritava almeno una menzione il *Freud* di Huston, con la diluviale sceneggiatura, poi rifiutata, di Sartre).
Rovistando tra i ricordi e le rivisitazioni di una "old America" in cui la mimesi della scrittura cinematografica di un Bogdanovich restituisce climi e sapori di un'epoca tramontata e dove sul set di *La storia di Pearl White* di Marshall c'è come uno spaccato che allinea i "generi" fondamentali hollywoodiani, Argentieri ha un'intuizione di classe: «Se un docente universitario proiettasse *Cantando sotto la pioggia* in un corso sul passaggio del cinema dal "muto" al "sonoro" non commetterebbe un azzardo, così come non sarebbe una stravaganza se ai suoi allievi mostrasse, a titolo integrativo, due altri film inappuntabili dal lato della storiografia: *Il silenzio è d'oro* di René Clair e *Vecchia America* di Peter Bogdanovich [...] Una rivoluzione della sensibilità, e a suggellarla in America è Griffith, al quale Bogdanovich dedica un commosso omaggio, rammemorando la "prima" di *Nascita di una nazione,* un film spartiacque, una tappa nella genesi della nuova arte, nonostante il suo razzismo antinegro».
È soprattutto nella "biografia saggistica" che l'autore scava in profondità nell'osservare che «l'austerità è il contrassegno stilistico rosselliniano [...]

una asciuttezza che sarebbe brechtiana se a giustificare l'aggettivo vi fosse nei film biografici del regista la concezione classista della storia», ma nel sottolineare anche che in *Anno uno* (forse per un inconscio desiderio discriminatorio, rispetto al Rossellini maggiore, il film è qualche volta citato con il titolo di *Anno zero*) il regista «diviene stranamente e inopinatamente allievo ed epigono dell'irrealismo socialista».

Nel bel capitolo "Gli uomini semplici e la microstoria" ci imbattiamo in una di quelle osservazioni generazionali che riconducono, credo, al patrimonio culturale di molti di noi: «Negli anni dal 1930 al '43 gli scrittori americani ci hanno aiutato a riscoprire la provincia. *L'antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, *I racconti dell'Ohio* di Sherwood Anderson e *La piccola città* di Thorton Wilder sono tre tappe che hanno contato nelle vicissitudini di una cultura afflitta da quel tanto di dannunzianesimo insito nel fascismo e nella sua retorica rigonfia di pacchiana monumentalità. A noi, che ancora giovanissimi ma ansiosi di conoscenze, eravamo cresciuti nel frastuono delle frasi prefabbricate, inseguiti dai primi dubbi ai quali non davamo risposta, il mondo che ci compariva dinanzi, a leggere quei testi, ci esortava a utili raffronti e a ricercare in casa nostra, se non la stessa umanità inquieta e insoddisfatta, il paese reale nascosto dall'enfasi degli *slogans* propagandistici e dai clamori di una mitologia».

Nel comparto dedicato alla "Originalità strutturale e stilistica" hanno un giusto riscontro *Non ho tempo* di Giannarelli, *Winstalley* di Brownlow e Mollo, *La primera carga al machete* di Gomez, *Mourir à trente ans* di Goupil (ma perché non ricordare un classico come *La battaglia di Culloden* di Watkins?); e nelle ultime pagine troviamo una citazione che per molti costituirà una scoperta: che cioè soltanto nel 1973, con il film *Il maggiore Hubal* di Bohdan Porteba, la Polonia legittimava come sinceri patrioti i partigiani del governo Siroki esule a Parigi e poi a Londra. Ma in tale direzione, fitto com'è di riscontri di prima mano, di osservazioni pungenti e di rimandi storici il libro è utilissimo, fedele al principio ispiratore di analizzare il testo storico (nel nostro caso il film) non dimenticando mai il presente che lo ha generato.

Mino Argentieri: *Il film biografico*, Roma, Bulzoni ("Biblioteca cinematografica"), 1984, in 8°, pp. 198, L. 16.000.

LIBRI

Vienna come Nashville

Claudio Magris

In una sua lettera, come sempre benevola e paziente nei confronti del suo geniale ma fazioso interlocutore, Stefan Zweig ammoniva Joseph Roth a non prendersela ingiustamente col "povero cinema". Erano anni tragici, nei quali stava consumandosi la tragedia d'Europa che avrebbe pochi anni dopo distrutto, moralmente e fisicamente, anche i due scrittori: il nazismo trionfava, Joseph Roth sembrava assumere su di sé e incarnare, nella propria donchisciottesca autodistruzione portata accuratamente a termine anche attraverso l'alcool, la fine della civiltà e Stefan Zweig, che si sarebbe suicidato in modo più rapido e diretto con un colpo di pistola, pareva invece ostinarsi a conservare, contro l'apocalittico delirio dell'amico, la misura razionale, l'equilibrio umanistico.
Joseph Roth, che instaurava sulla storia contemporanea un giudizio universale del quale finiva per restare vittima egli stesso, scorgeva nel suo tempo un processo globale ed epocale, un progressivo totalitarismo che invadeva l'intera vita, fagocitando e integrando completamente l'individuo; il nazionalsocialismo gli appariva il culmine negativo di quel totalitarismo sociale che ai suoi occhi si manifestava anche in altre forme e soprattutto nello sviluppo della tecnica, strumento, a suo avviso, di quella spersonalizzazione che faceva dell'individuo una vittima e insieme un complice oggettivo del Leviatano. L'unica difesa possibile per l'individuo era il diniego assoluto, l'estraneità, la non partecipazione all'ingranaggio: rifiutarsi a qualsiasi contatto, a qualsiasi collaborazione con la storia, ritirarsi, rendersi inutile e inutilizzabile, cancellarsi, sparire, distruggersi.
In questo rifiuto, Joseph Roth era insieme geniale e miope, grandioso e patetico: in quella stagione terribile la sua negazione a oltranza era una risposta paradossale ma coerente, perché l'intensità della sua esasperazione e della sua distorsione faceva risaltare la demonia dell'epoca, mostrando come il singolo fosse costretto a svisare la realtà, tanto forte era la sua aggressione. Così la tecnica, adoperata dal totalitarismo, diveniva agli occhi di Roth non uno strumento di per sé neutro, bensì l'essenza stessa del totalitarismo, e la moderna società secolarizzata diveniva, con la sua indifferenza ai valori assoluti, la premessa infera per il trionfo del male.
Questo gesto di Roth, grande nel suo altero autoestraniarsi al mondo, era una testimonianza autentica della tragedia epocale, ma forniva anche una fuorviante immagine del mondo, era una coazione a reagire (ossia "reazionaria" nel senso forte del termine) a tutti gli aspetti della modernità. Così, nell'ultimo periodo della sua vita, Roth, dominato ossessivamente dal demone della lotta contro l'"Anticristo" nazista, condannava furiosamente e insensatamente il cinema, diabolico trucco — secondo il suo modo di stra-

vedere — che derubava gli uomini delle loro immagini e delle loro ombre come il diavolo nelle vecchie leggende. Tanto meno grande di lui, e più inadeguato a capire la catastrofe dell'epoca, il più equilibrato e misurato Stefan Zweig aveva buon gioco di rimproverargli amichevolmente questi deliri reattivi e soprattutto l'insensata condanna del cinema.

Roth non era sempre stato così ingiusto verso il cinema. Nel 1925, per esempio, in una recensione apparsa sulla «Frankfurte Zeitung» — e ora ripubblicata da Leonardo Quaresima — egli aveva celebrato il film *Der letzte Mann* definendo Carl Mayer «il poeta del cinema» e lodando, con competenza analitica e attenzione alla tecnica cinematografica, il film come «opera di poesia», come arte che «dipinge, canta e parla direttamente attraverso le immagini» e che è capace di trasferire «un soggetto dal piano materiale, terreno e casuale dell'esistenza e dalla dimensione occasionale in un'atmosfera metafisica, unica, valida e necessaria». La sua dura critica ai *Nibelungen* di Fritz Lang, per fare un altro esempio, apparsa sullo stesso giornale l'anno prima, non era certo ispirata ad allergie apocalittiche, come i suoi tardi scritti, ma a una acuta analisi interna al film, a una verifica della sua coerenza formale e intellettuale.

La cultura austriaca — vale a dire nata dal mondo sovranazionale dell'ex monarchia danubiana — ha reagito con particolare intensità, e con atteggiamenti contraddittori, al cinema e all'era del cinema. *Sogno viennese*, il volume curato da Leonardo Quaresima in occasione della rassegna sugli intellettuali austriaci e il cinema svoltosi a Reggio Emilia nel marzo 1984, offre uno spaccato di queste reazioni, spesso filtrate attraverso i complessi rapporti fra alcuni grandi scrittori — Hoffmannsthal, Musil, Schnitzler, per citarne solo alcuni — e vari progetti e realizzazioni cinematografiche. Più che gli specifici lavori scritti esplicitamente per alcuni film — specialmente da Hoffmannsthal e da Schnitzler, direttamente interessati alle trasposizioni cinematografiche delle loro opere, per esempio *Il cavaliere della rosa o Il giovane Medardo* — acquistano rilievo gli atteggiamenti di fondo, e di principio, nei confronti del cinema.

Si tratta di atteggiamenti ambivalenti e contraddittori, che oscillano fra la celebrazione e l'avversione. La civiltà asburgica aveva un senso fortissimo della vita come rappresentazione della vita stessa, come barocco teatro del mondo che andava tuttavia progressivamente svuotandosi dei significati trascendenti e universali garantiti dal cosmo barocco; un senso della facciata sovrapposta al reale, dell'ornamento che cela il vuoto, della crescente irrealtà delle cose. La Vienna della Ringstrasse, coi suoi edifici falso-rinascimentali, falso-classici, falso-barocchi, era la città che, come è stato detto, produceva solo decorazione ed era quindi particolarmente sensibile al mutevole gioco tra il vero e il falso, fra l'autenticità e il posticcio; era la città della musiliana Azione Parallela ovvero la città in cui mancava un centro, e in cui accadevano soltanto eventi complementari e paralleli ad altri, che avrebbero dovuto essere i principali e che però non avevano luogo; il palcoscenico di una rappresentazione della vita però assente.

I grandi satirici austriaci — i vendicatori della natura oltraggiata o perduta, come Schiller definiva la satira — denunciano l'esautoramento dell'autenticità; Karl Kraus sferza l'integrazione sociale prodotta anche dal cinema, la riproduzione che riduce tutta la vita a riproduzione di se stessa. Ciò

gli permette di smascherare genialmente alcuni aspetti della moderna assuefazione all'orrore e il cortocircuito fra tragedia e volgarità e di darne una grandiosa demistificazione negli *Ultimi giorni dell'umanità*, ma lo induce anche a quella implicita demonizzazione della tecnica — e della modernità tecnologica — che impedisce di capire la realtà in cui si vive e di capire la stessa tecnica, i suoi lati progressivi e quelli regressivi. Citando Béla Balázs, Musil sottolinea a sua volta l'inversione del rapporto fra civiltà e rappresentazione, per cui non è l'arte di massa a essere espressione dello spirito popolare, bensì è quest'ultimo che è una sua espressione.

Ma la vecchia Austria era anche la patria spirituale di coloro che avevano compreso come l'unica autenticità possibile andasse ricercata proprio nell'arte nuova ossia di massa, nel difficile confronto con l'inautentico, nel precario e sottile scarto fra la vita e la sua rappresentazione, nell'ironica consapevolezza del falso di cui siamo intessuti e nella guerriglia, disillusa e disincantata ma non disarmata, contro il livellamento dell'identico. Ed ecco Altenberg, il poeta vagabondo che scriveva le sue fulminee ed effimere parabole sul marmo dei tavolini dei caffè, celebrare il cinema che educa al mondo, alla caduca e fragile apparenza delle cose, alla seduzione sensibile, al continuo scambio delle parti fra il vero e il falso, l'esistenza e la sua recita. Con un atteggiamento non dissimile Friedell ama il cinema per la sua mobilità, per la sua capacità di cogliere l'istantaneo fluire della mutevole realtà metropolitana, per la sua estrema modernità nella quale egli scorge la più vera possibilità di essere realmente classici ossia — come i grandi classici di ogni epoca — all'altezza del proprio tempo.

Essere all'altezza del proprio tempo non significa necessariamente esserne complici; misurarsi col kitsch e con la sua "ineliminabilità nel mondo moderno", come scriveva Kurt Pinthus, non vuol dire per forza concorrere alla sua estensione. Ritrarre il mondo di Nashville, come ha fatto genialmente Altman, non significa immedesimarsi con esso, bensì giudicarlo, e quindi innalzarsi al di sopra di esso pur sapendo di farne anche parte, di portarlo anche in sé. Il cinema, per gli scrittori austriaci, è il terreno di questo confronto con l'ambiguità ma anche con la verità che può balenare fra le sue pieghe, come la rivelazione del sogno e dei fantasmi onirici che il cinema può dischiudere a un autore quale Schnitzler. Incantevolmente e compromissoriamente immerso nell'effimero, nel mutevole, nell'artificio, nel passare delle stagioni, il cinema — ci ricordano e ripetono questi poeti — è una sfida a cercare, in quelle ombre fuggitive, qualcosa d'essenziale, l'epifania di un valore o di un significato irripetibile, e che rimane perciò duraturo.

Hoffmannsthal amava il cinema perché lo sentiva corrispondente alla «nostra epoca, caratterizzato da un forte anelito verso il mondo interiore dell'individuo». Conosceva e, per quel che lo riguardava, apprezzava il denaro che muoveva, in misura così cospicua e determinante quella nuova arte, ma che non gli impediva di celebrare, nel volto di Lillian Gish, «uno strumento meraviglioso, capace di esprimere la spiritualità».

Sogno viennese. Il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler (a cura di Leonardo Quaresima, traduz. di Laura Oliva e Elena Di Leonardi), Comune di Reggio Emilia, ed. La Casa Usher, Firenze, 1984, pp. 127, L. 22.000.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

Gianfranco Gori (a cura di): *Antipodi. Cinema, televisione e rock'n'roll nell'Australia degli ultimi anni,* Rimini, Comune di Rimini, 1984, in 16°, ill., pp. 61, s.i.p.

James Franklin: *New German Cinema: from Oberhausen to Hamburg,* Boston, Twayne Publishers, 1983, in 8°, pp. 227, s.i.p.

John Belton: *Cinema Stylists,* Metuchen, N.J. & London, The Scarecrow Press, 1983, in 8°, pp. 367, £ 19,50.

Analisi critico-stilistica sorretta da un'interrogazione prevalentemente teorica sul rapporto tra autore e opera, narratore e narrazione. Si esaminano tipologie e modelli formali del cinema d'autore e degli autori, che vengono distinti, secondo le celebri indicazioni baziniane, in due categorie: coloro che credono nell'"immagine" e coloro che credono nella "realtà".

Donald P. Costello: *Fellini's Road,* Notre-Dame, University of Notre-Dame Press, 1983, in 8°, ill., pp. 214, s.i.p.

L'autore identifica nell'autoanalisi il tema dominante del cinema felliniano e attraverso i film *La strada, La dolce vita, 8 ½* e *Giulietta degli spiriti* cerca di mostrare come la "via" seguita da Fellini sia, seppur in ambienti e situazioni diversi, sempre quella della "ricerca di sé".

Giannalberto Bendazzi: *Woody Allen,* Milano, Fabbri Editori, 1984, in 8°, pp. 199, L. 24.000.

Jane Sloan: *Robert Bresson - A guide to references and resources,* Boston, G.K. Hall, 1983, in 8°, pp. 231, s.i.p.

Lucy Fischer: *Jacques Tati - A guide to references and resources,* Boston, G.K. Hall, 1983, in 8°, pp. 160, s.i.p.

Secondo uno schema ormai collaudato all'interno della collana, le bibliografie ragionate di Tati e Bresson sono divise in ampie sezioni: dati biografici, recensioni di film, articoli di carattere generale e saggi monografici. Il volume dedicato a Bresson comprende anche una scelta dei suoi scritti.

Piera Detassis (a cura di): *Margarethe Von Trotta,* Venezia, Circuitocinema, 1984, in 8°, ill., pp. 40, s.i.p.

Riccardo Rosetti (a cura di): *Straub-Huillet film*, Quaderno di Filmcritica n. 18, Roma, Bulzoni, 1984, in 16°, pp. 309, L. 10.000.

I testi e le sceneggiature di Straub-Huillet pubblicati da "Filmcritica" a partire dal 1970. Inoltre vari scritti critici che i collaboratori della rivista hanno dedicato in diverse occasioni ai film di Straub.

Antonio Parisi: *Il cinema di Giuseppe De Santis. Tra passione e ideologia*, Roma, Cadmo Editore, 1983, pp. 206, L. 20.000.

Ci sono autori la cui inattività contribuisce, per motivi diversi, a arricchire considerevolmente la fortuna critica. Un certo numero di opere condensate in uno spazio di tempo ridotto, anziché distribuite nell'arco di una vita, tendono a rendere il loro autore sostanzialmente più integro, il progetto sotteso più uniforme, quasi marcato da un segno di riconoscimento più evidente. È proprio l'assenza di confronto con altri momenti ispirativi, l'impossibilità del disgregarsi di un'idea a conferire un alone particolare alle opere in questione. Non è un caso che il mercato dell'arte rispecchi pienamente il fenomeno legando il valore all'esiguità quantitativa di una produzione. Si tratta del mito che nasce dalla fissazione nel tempo di uno stile che resta immutato; si hanno degli esempi in ogni epoca e in tutte le arti, sarebbe sufficiente citare il caso di Rimbaud.
Più raramente ciò accade anche nel cinema dove in genere solo una morte prematura (Vigo) contrae la generosità dell'ispirazione. È stato così comunque per De Santis, regista intensamente attivo nell'arco di alcune stagioni e poi costretto al silenzio dalla colpevole cecità prima e dalla scarsa sensibilità poi degli apparati produttivi e degli uomini a loro preposti. A questa forzata inattività ha fatto da contrappunto un interesse critico crescente. In un periodo in cui la produzione cinematografica nazionale si mostra scarsamente suggestiva e soffre anche nei suoi autori più felici di uno sbandamento complessivo, la riflessione critica è costretta a rivolgersi al passato e nella rilettura storica è obbligata a scegliere quegli autori che, per oggettiva complessità e effettiva incidenza nella dinamica cinematografica, costituiscono una garanzia contro una periodica esaltazione dell'effimero.
In questa prospettiva non v'è dubbio che l'opera del regista di *Caccia tragica*, per la sua "eterogeneità" all'interno di un progetto culturale e espressivo — che faceva mostra di un'epidermica uniformità, almeno ideologica — si presti per un approfondimento critico meglio di molte altre ed è altrettanto indubbio che la sua natura richieda (anche solo per la coniugazione di diverse forme realistiche) un'indagine che non si esaurisca nella cronaca degli eventi cinematografici. Ai saggi, agli articoli, agli interventi già numerosi si aggiunge oggi, ultimo solo in ordine di tempo, il volume di Antonio Parisi.
Frutto di una lunga e paziente ricerca, ricca di precisi riscontri testuali e compiuta in stretta collaborazione con lo stesso De Santis, il saggio ha il pregio di centrare e riassumere con chiarezza quegli elementi della scrittura cinematografica del regista già toccati da altri più casualmente e senza quella lucidità che solo l'opera di maggior respiro può vantare. Emergono così finalmente, esiti di una tensione costante e non di improvvisate quanto provvidenziali soluzioni, le scelte stilistiche più connotate. Il paesaggio come "elemento di drammatizzazione" (viene quindi ribadita dal Parisi la centralità del paesaggio; a De Santis si deve infatti uno dei due *veri* paesaggi italiani essendo l'altro, in funzione diametralmente opposta, quello di Antonioni), la coralità come "epica popolare", il realismo come finalità estetica cui sottomettere la più fantasiosa finzione cinematografica. Per non dire dell'individuazione dei temi, come l'antitesi città-campagna, il valore primordiale dell'eros, l'attenzione veramente stupefacente per il rinnovamento tecnologico della società.
Lo studio del Parisi ha anche il merito di rigettare la tentazione di dividere le opere in diversi momenti accomunandole, con l'esclusione di ogni gerarchia, in un esame

dettagliato che riconduce De Santis alla dimensione non di autore di alcuni film fortunati ma di protagonista indiscutibile della cinematografia nazionale, non figlio degenere dell'avventura neorealista ma prodigo interprete delle modificazioni del tessuto sociale. Sono lontani i tempi in cui i film del regista ciociaro venivano trattati con malcelato imbarazzo. Fortunatamente. *(andrea martini)*

Edoardo Bruno: *Il film e l'oggetto*, Roma, Bulzoni, 1984, in 8°, pp. 184, L. 15.000.

Saggi monografici (su Rossellini, Pasolini, Buñuel, Fellini, Antonioni, Bresson, Truffaut, ecc.) scritti in varie occasioni, con una introduzione che ne chiarisce le metodologie analitiche.

Virgilio Melchiorre, Annamaria Cascetta (a cura di): *Il corpo in scena - La rappresentazione del corpo nella filosofia e nelle arti*, Milano, Vita e pensiero, 1983, in 8°, pp. 290, L. 14.000.

Ellis Donda: *Metafore di una visione* - ὄντον - λόγος - εἶδος, Roma, Edizioni Kappa, 1983, in 8°, ill., pp. 142, s.i.p.

Vito Russo: *Lo schermo velato - L'omosessualità nel cinema*, Genova, Costa & Nolan, 1984, in 8°, ill., pp. 329, L. 24.000.

Produttore: Immagino che tu abbia un padrino, una fatina azzurra, insomma.
Ragazza: No. Beh, a dire il vero ho uno zio a Chicago e non giurerei sulle sue tendenze.
Questa battuta, poco più che innocente, è caduta sotto le forbici del censore e non compare nell'edizione definitiva di *Everybody's girl* (1951). Il fatto che certe frasi, colpevoli solo di accennare, seppur rapidamente, a uno stato di "non-normalità" fossero costantemente censurate, fornisce chiaramente un'idea del clima che per anni ha accompagnato il problema dell'omosessualità, e della sua rappresentazione, al cinema. La realtà omosessuale, infatti, è stata sullo schermo spesso rimossa o, nel migliore dei casi, "velata", come suggerisce il titolo del libro dell'americano Vito Russo.
Se nei film di inizio secolo gli uomini interpretavano parti di donna, come Fatty Arbuckle in *Miss Fatty's Seaside Lovers* (1915) e *Fatty in Coney Island* (1917), che ebbero un enorme successo di pubblico, con il passare degli anni l'uomo travestito fu visto sempre più con avversione fino a scomparire per molto tempo dagli schermi, salvo qualche eccezione e in film rigorosamente comici.
La rappresentazione della diversità ha avuto all'interno del cinema una sua evoluzione, o forse sarebbe il caso di dire involuzione. Dai teneri sissy degli anni Trenta e Quaranta ai nevrotici omosessuali degli anni Cinquanta — da manuale il personaggio di Sebasian Venable in *Improvvisamente l'estate scorsa* - si è passati infatti agli omosessuali violenti e assassini degli ultimi tempi. Il dato costante, e che attualmente sembra emergere con maggiore ferocia forse perché gli omosessuali nella vita di tutti i giorni sono sempre meno disposti a nascondersi, è che il diverso è rappresentato come un individuo negativo, spesso psicolabile, assolutamente da condannare, e in ogni caso tollerato con benevolenza solo se non palesemente effeminato.
Dall'analisi attenta di oltre trecento film, in gran parte americani, Russo rileva come il mondo dei normali tenda, attraverso il cinema, a preservare sè stesso e non sia quindi disposto a avallare relazioni che non siano rigorosamente eterosessuali. Non è un caso se l'uomo travestito, a meno che non sia motivo di riso, è rifiutato: travestendosi egli stravolge il mito maschile, mentre la donna travestita da uomo, emblematico il caso di Marlene Dietrich che in *Marocco* si spinge fino a baciare sulle lab-

bra una ragazza, è accettata in quanto, copiando il comportamento virile, rafforza il mito del maschio. Fra i molti film che hanno affrontato più o meno scopertamente il tema dell'omosessualità, pochi, a detta dell'autore, sono quelli che hanno narrato senza pregiudizi vicende omosessuali. Russo considera fondamentali *Domenica maledetta domenica*, vero e proprio film di rottura, e *Morte a Venezia*, ma anche *Un tranquillo week-end di paura*, dove per la prima volta il mito del maschio forte e virile si infrange di fronte alla violenza più brutale.
Ricco di testimonianze, tagli di censura, dialoghi e situazioni tolti dagli stessi sceneggiatori e registi dalla stesura definitiva dei film, il volume ha una sola pecca. Nel tentativo di citare quante più prove possibili a sostegno della propria tesi, l'autore accenna solo brevemente a celebri coppie maschili dello schermo. Stan Laurel e Oliver Hardy, ad esempio, che in *Twice two* danno vita a un doppio travestimento impersonando addirittura due coppie "eterosessuali", avrebbero meritato maggior attenzione. *(a.p.)*

Il cinema delle isole (a cura del Laboratorio Immagine Donna), Firenze, La Casa Usher, 1984, in 8°, ill., pp. 150, L. 14.000.

Tra la fine di marzo e l'inizio di aprile 1984 si è svolta a Firenze la sesta edizione degli "Incontri internazionali del cinema delle donne". Il catalogo ne documenta la selezione con schede filmografiche, informazioni critiche (a cura di Maresa D'Arcangelo, Paola Paoli, Rita Monaco Bartolini), testimonianze e interviste. Fissato emblematicamente nel titolo, il tema delle "isole" indica il contenuto e il senso della rassegna: da una parte il corpo frammentario delle aree geografiche prese in esame (Australia, Grecia, Berlino, con rapidi scorci su Spagna, Gran Bretagna, Senegal, Egitto, India, ecc.), dall'altra l'immagine metaforica di un'emarginazione. In questo senso le "isole" vanno intese come luoghi costretti ma anche come piccoli iceberg, punte riaffioranti da spazi sommersi, dove i fondali sono ancora tutti da scandagliare.
Si conosce qualcosa solo a proposito delle realtà emergenti e, per diversi motivi, più spettacolari: è il caso, ad esempio, dell'Isola di Berlino, la cui vitalità è già materia da manuale, o dell'Australia, che per il suo originale dinamismo è fatta oggetto, nel catalogo, quasi di una monografia. Negli anni Settanta, infatti, il lavoro cinematografico delle donne in questo paese è stato caratterizzato da un grande fermento di iniziative (realizzate in gran parte con il concorso delle istituzioni statali) e da un'estrema mobilità dei ruoli dovuta alla disposizione sperimentalistica e pluridisciplinare di una cultura in movimento, ma anche a un'oggettiva difficoltà di penetrazione nelle strutture, tradizionalmente controllate dalla presenza maschile.
L'asprezza di un apprendistato quasi sempre lungo e pieno di ostacoli ha permesso alle donne di acquisire mestiere e professionalità nei diversi settori del processo cinematografico, dalla sceneggiatura al montaggio, alla regia, rendendo poi possibile l'intercambiabilità delle funzioni. Joan Long e Patricia Lovell, attive fin dagli anni Cinquanta, appaiono il simbolo più eloquente di questa particolare dimensione culturale e istituzionale. A loro si deve una nuova, positiva figura di manager: il produttore, in veste di donna, elabora l'idea del film e intorno a essa raccoglie capitali, organizza il set, interviene a tutti i livelli e in tutti i momenti della realizzazione cinematografica. Con queso sistema è nato uno dei film australiani più famosi degli ultimi anni, *Picnic a Hanging Rock*.
Nella geografia delle isole "emerse" dalla rassegna l'Australia rappresenta comunque un territorio dalla vegetazione insolitamente rigogliosa. Enormi variazioni di temperatura motivano, per ognuna delle altre isole, la differenza delle domande e degli interventi sulla realtà. Così i problemi di Assia Djebar, regista algerina a cui si deve una delle testimonianze più interessanti offerte dal catalogo, non sono certamente quelli delle autrici australiane anche se, come sottolineano le curatrici, si muovono verso lo stesso centro ideale, intorno a cui è possibile raccogliere le isole in un arci-

pelago. La corrente che unisce i film delle donne non sembra più l'intervento "militante", rabbioso e iconoclasta, ma la ricerca di identità, il recupero critico di un'immagine nella storia, attraverso quel gioco complesso di presenza e assenza che da sempre caratterizza lo spettacolo della marginalità femminile. Lo sguardo si fa sottile, particolarmente attento alle specificità culturali del territorio e ansioso più di riappropriazioni che di rotture. Si delineano tante "vie nazionali al femminismo", in un disegno che non ha niente di involutivo e di statico ma che riflette l'epoca attuale di rimeditazione e i nuovi equilibri del "movimento". Del resto la capacità di vivere le piccole battaglie come grandi battaglie e l'idea che ogni spazio, per quanto angusto, rifletta un cosmo, hanno sempre rappresentato i tratti distintivi della "filosofia femminile".
In questa direzione il film documentario rimane il luogo di intervento più tipico e frequentato. Se da una parte esso configura uno sbocco forzato che può essere letto come un altro capitolo di emarginazione, dall'altra è un mezzo strutturalmente e concretamente adeguato, in grado, anzi, di dare nuova impronta e vitalità a una forma di comunicazione tutta da rivalutare. *(s.p.)*

AA.VV.: *Città e Metropoli: le culture, i conflitti*, Modena, Edizioni Magazine, Quaderno di *Quindi* n. 1, 1984, in 32°, pp. 163, L. 10.000.

Interventi relativi al convegno "Città e Metropoli" svoltosi a Ferrara nel 1981. L'intento è quello di affrontare teoricamente il rapporto cultura/città nelle diverse connotazioni politiche, sociali, artistiche. In particolare gli scritti di Fabbri, Fink, Mancini e Cappabianca analizzano il rapporto cinema/spazio urbano.

C'era il cinema - L'Italia al cinema tra Otto e Novecento, Comune di Reggio Emilia, Assessorato alla Cultura, Biblioteca Municipale A. Panizzi, Edizioni Panini, 1983, in 8°, ill., pp. 153, L. 25.000.

Qualche anno fa Gian Piero Brunetta per indicare un certo clima di risveglio degli studi di storia del cinema italiano aveva parlato di «ricercatori selvaggi», definizione pertinente che radiografava con assoluta precisione un momento di riesame e di riflessione critica che cominciava a gettare fasci di luce su aspetti e figure del nostro cinema (si pensi soprattutto al periodo muto) lasciate dalla precedente storiografia — tranne una o due eccezione — in una quasi assoluta oscurità con rare riesumazioni di seconda o terza mano.
Proprio la *Storia* di Brunetta, i volumi di Bernardini e Martinelli, le Mostre di Pesaro e Reggio Emilia, l'attività dell'Associazione per le ricerche di storia del cinema, l'intervento sempre più frequente di enti locali, hanno dato il via, reimpostando tutto il problema su schemi storiografici più rispondenti, a criteri di effettiva ricerca e valutazione di film, dati, documenti e materiali per una ancora di là da venire storia generale del cinema italiano.
In questo panorama il volume curato da Flavia De Lucis con la consulenza scientifica di Aldo Bernardini, documentando esaurientemente la mostra "C'era il cinema - L'Italia al cinema tra Otto e Novecento (Reggio Emilia 1896-1915)" tenutasi nel dicembre '83, porta un ulteriore valido contributo alla ricerca sulla prima industria cinematografica e sui fenomeni artistici e di costume ad essa collegati. Le problematiche e gli anni del primo cinema a Reggio Emilia, di cui la De Lucis fornisce una messe di dati e notizie inedite, sono inseriti in un più vasto contesto cinematografico italiano anche attraverso i saggi di alcuni specialisti come Redi, Brunetta, Verdone ("I primordi del cinema in Italia"; "La nascita dell'industria cinematografica in Italia"; "Cinema e cultura negli anni Dieci", con particolare riferimento ai movimenti d'avanguardia), in una operazione che tende a rendere la memoria più consapevole e criti-

camente agguerrita. Per di più il catalogo è ampiamente e piacevolmente illustrato. Un pregio e uno stimolo ulteriori. *(massimo cardillo)*

Daphne Davis: *Stars!*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1983, in 8°, ill., pp. 277, $ 29,95.

Album fotografico sui divi americani dagli anni '20 ai giorni nostri. Brevi didascalie introducono ogni personaggio fissandone in pochi attributi il simbolo e il mito. L'ultima sezione propone le immagini dei recenti film di Lucas e Spielberg come fenomeni particolarmente significativi di un nuovo immaginario collettivo.

Douglas Brode, *The films of Dustin Hofmann*, Secaucus N.J., Citadel Press, 1983, in 8°, ill., pp. 224, s.i.p.

Ethan Mordden: *Movie Star - A look at the women who made Hollywood*, New York, St. Martin's Press, 1983, in 8°, ill., pp. 296, $ 19,95.

Lillian Gish, Greta Garbo, Katherine Hepburn, Bette Davis, Marilyn Monroe, Meril Streep e tante altre dive hollywoodiane "raccontate" con spirito e intelligenza secondo un'ottica che, ben lontana dall'essere assimilabile alla critica femminista, è pur sempre un omaggio al ruolo di primaria importanza svolto dalle donne nell'economia del cinema americano.

Robert W. Pohle Jr., Douglas C. Hart: *The films of Christopher Lee*, London, Scarecrow Press, 1983, in 8°, ill., pp. 227, s.i.p.

Richard Cannavo, Henri Quiqueré: *Yves Montand*, Milano, Mondadori, 1984, in 8°, ill., pp. 363, L. 16.000.

Articolato sul duplice registro dell'elaborazione romanzesca e della ricostruzione documentaria, il testo ripercorre la vita del cantante-attore nei suoi risvolti umani e politici oltre che artistici. La ricerca biografica si avvale di numerose testimonianze e interviste con l'artista, tratte da quotidiani e periodici. In appendice una esauriente discografia e filmografia.

Tony Thomas: *The film of Henry Fonda*, Secaucus N.J., Citadel Press, 1983, in 8°, ill., pp. 255, s.i.p.

Mariagrazia Buzzone: *Piccolo grande schermo - Dalla televisione alla telematica*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984, in 8°, pp. 190, ill., L. 16.000.

Ricco di informazioni e molto aggiornato il libro ci dà un quadro complesso e molto sfaccettato dell'industria e della cultura del video, nel passato, presente e futuro. Diviso sostanzialmente in tre parti, la prima riguardante la situazione, attuale e del futuro immediato, della televisione USA, la seconda, un'analisi storica dell'evoluzione dei programmi della nostra televisione di Stato, la terza comprendente uno studio sull'apparizione e sullo sviluppo dell'emittenza privata, il libro è ricco di dati e di riferimenti bibliografici.
È proprio la presenza del video privato che ha fatto del nostro paese il "laboratorio Italia", nel senso che l'Italia, con le sue 500 emittenze sparse in tutte le regioni, anticipa in Europa quello che sarà in un prossimo futuro il panorama del piccolo schermo: dalla centralizzazione si passa alla diversificazione dell'informazione, attraverso la molteplicità delle origini. Basta fare un confronto dell'attuale tv con quella degli anni in cui il pubblico andava al bar per vedere "Lascia o raddoppia", quando il palinsesto della RAI aveva le giornate fisse (il lunedì il film, il martedì la commedia,

il mercoledì il varietà, il giovedì il quiz, il venerdì ancora commedia detta "originale televisivo" e la domenica lo sport e la rivista), per rendersi conto di quante cose, fortunatamente, sono cambiate. La grande possibilità di scelta che ha oggi il telespettatore italiano consente una informazione fortemente dilatata, anche se è sempre il cinema a fare da grande magazzino dei programmi e, cinema a parte, la qualità rimane orientata sui gusti del grosso pubblico. Nuoce indubbiamente il condizionamento dovuto alla necessità di elevare l'indice di ascolto, legata com'è l'emittenza privata alla maggiore possibile diffusione dei comunicati commerciali.
Se tuttavia la situazione italiana rappresenta una certa diversificazione rispetto a paesi che hanno solo l'emittenza pubblica (Francia) o limitati apporti privati (Inghilterra, Germania), essa rappresenta solo un modesto acconto rispetto a quanto ci preparano le nuove tecnologie, e un piccolo campione rispetto a quanto sta già avvenendo negli Stati Uniti, dove informazione e spettacolo si sono frantumati, anche per coinvolgere modeste masse locali. Contro una comunicazione centralizzata dei grandi organismi televisivi che fino a poco tempo fa dominavano il mercato, le nuove tecnologie non hanno solo cambiato il linguaggio attraverso l'editing e gli effetti speciali, ma resa possibile una grande molteplicità di sorgenti e di canali di diffusione, che nemmeno l'Ente federale per le comunicazioni riesce più a controllare e che ha fatto perdere ai networks il 25% della loro audience.
Sarà un elemento positivo la frantumazione del messaggio? Se ne può certo dubitare, ma l'autrice non sembra temerlo; si entusiasma dunque sui moderni mezzi che sostanzialmente sono due: cavo e satellite, assistiti dalla videocassetta e dal videodisco. Mariagrazia Buzzone spiega perché satellite e cavo, in collaborazione tra loro, hanno rivoluzionato il modo di fare la televisione. Il satellite "di comunicazione" ha portato anche alle piccole reti cablate la possibilità di trasmettere programmi altrimenti irraggiungibili, il satellite "di diffusione diretta" consegna direttamente all'utente finale, che ha installato il suo piccolo paraboloide da 60 centimetri in giardino, delle informazioni che non conoscono confini politici, ostacoli naturali, filtro di grandi organismi. Insieme ai programmi e informazioni, il cavo può portare un flusso di dati che non è esagerato dire che cambierà il tipo di vita di molta gente: lavoro a casa attraverso i terminali domestici, televisione interattiva, operazioni effettuate da un video intelligente, che può essere anche il personal computer.
Il libro della Buzzone sembra voler predire un mondo della comunicazione profondamente poliedrico ed esorcizzare la paura dell'accentramento totale dell'informazione, il timore sempre attuale del "Grande Fratello". *(mario calzini)*

Gianfranco Bettetini: *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva,* Milano, Bompiani, 1984, in 8°, pp. 202, L. 25.000.

Saggi ("La conversazione testuale" e "La conversazione di *Citizen Kane*" sono inediti) che puntano a individuare le trasformazioni subite dal rapporto enunciatore-enunciatario, cioè autore e spettatore, in un'epoca contraddistinta dall'invasione massmediologica. Oltre che dal consueto punto di vista della semiotica, Bettetini affronta lo studio delle comunicazioni aprendo spazi alla sociologia e all'antropologia.

Mino Argentieri, Angelo Turchini: *Cinema e vita contadina - "Il mondo degli ultimi" di Gian Butturini,* Bari, Edizioni Dedalo, 1984, in 8°, ill., pp. 196, L. 15.000.

Louise Brooks: *Lulu a Hollywood,* Milano, Ubulibri, 1984, pp. 169, ill., L. 16.000.

Louise Brooks, l'indimenticabile Lulu del celebre film di Pabst, ci ha riservato un'altra felicissima sorpresa. Scaturito dal fondo di una solitudine scelta come strenua resistenza all'assedio del mondo e condizione di fedeltà a se stessa, *Lulu a Hollywood*

è un singolare libro di memorie e riflessioni sulla sua avventura cinematografica, la macchina hollywoodiana e i suoi ingranaggi. Non è soltanto, né propriamente, un'autobiografia. Sono sette saggi-memoria nei quali la Brooks rivela sorprendenti qualità letterarie che la fanno capace di dipingere un mondo, tratteggiare figure e caratteri con uno stile asciutto e tagliente. Sette stazioni di un itinerario nello spazio del ricordo che l'attrice, con la mediazione conoscitiva della parola scritta, compie alla ricerca delle ragioni che attraverso tanti eventi l'hanno condotta lì dove ora si trova.
La felicità della scrittura si impone fin dal primo capitolo nel quale, tracciando persuasivi ritratti del padre e della madre, la Brooks racconta la loro educazione alla libertà e alla verità che fu alla base della sua incapacità a vivere dentro un universo regolato sul compromesso e l'ipocrisia. Inseguendo il sogno di diventare una grande ballerina, la giovanissima Louise abbandona il natio Kansas per New York e nel 1925, a diciotto anni, fa il suo ingresso a Hollywood. Col contratto, vengono i primi film e il matrimonio con il regista Edward Sutherland, finito due anni dopo — lascia capire — per il tarlo di una irriducibile vocazione all'indipendenza e il rifiuto delle convenzioni: «Lui amava le feste, io la solitudine» (p. 68).
Poi con uno spostamento inconsueto dell'asse autobiografico, la sua presenza sulla scena del ricordo si fa discreta, lasciando il campo a alcune figure rappresentative e a eventi emblematici di quella stagione del cinema americano attraverso i quali delinea la difficile condizione dell'attore. L'attenzione della Brooks è sempre rivolta al "fattore umano", a ciò che si agita dietro le quinte, all'umanità ferita e negata dai meccanismi spietati dello star system. Fatto proprio il punto di vista delle vittime e degli sconfitti coi quali trova consonanza la sua volontaria emarginazione, la Brooks ci parla di William R. Hearst e della sua amante Marion Davies solo perché «è probabile che l'essere stata la nipote di Marion Davies fosse una delle ragioni per cui la mia amica Pepi Lederer si uccise nel 1935» (p. 55).
Altro efficace ritratto a memoria è quello dedicato a Bogart, che ha «voluto trasformare Humphrey, un garbato e convenzionale attore di teatro, in Bogey, il duro ribelle dello schermo» (p. 87). Il bersaglio è costituito dalle convenzioni dello Show Business che regolano la vita di Hollywood, fabbrica di sogni, stelle e relitti umani, dominata dall'avidità dei produttori ai quali l'attore appartiene totalmente. La sottile invettiva trova il suo massimo di forza nel racconto di come alla MGM decidono e attuano, con una raffinata macchinazione, la fine della carriera di Lillian Gish.
Dopo la rottura con la Paramount, viene il racconto dell'esperienza tedesca con Pabst in *Diario di una donna perduta*, ma soprattutto nel *Vaso di Pandora* da Wedekind, dove l'inquietante bellezza di Lulu sta tutta nella capacità di Louise Brooks di dare forma vivente all'innocenza del peccato, prestando a questa straordinaria creatura il «volto ingenuo e infantile del vizio» (p. 134). L'eroina ha poi finito fatalmente col sovrapporsi all'attrice facendo corpo con essa al punto che, non senza profonde ragioni, i due volti sono ancor oggi per noi inseparabili.
Anche la testimonianza finale di Lotte Eisner in appendice ci conferma l'immagine di una donna libera, anticonformista, ribelle e spregiudicata, posseduta dal demone della sincerità, indomabile nel perseguire il suo sogno di autenticità e indipendenza: fino al prematuro ritiro dallo schermo per rifugiarsi nel meditativo silenzio da cui sono usciti questi preziosi ricordi e pensieri. *(luciano de giusti)*

Giovanni Grazzini: *Cinema '83*, Bari, Universale Laterza, in 16°, pp. 277, L. 12.000.

La consueta raccolta annuale di recensioni apparse sul «Corriere della Sera» con una breve introduzione e l'elenco dei premi assegnati nei festival italiani e internazionali. Inoltre articoli sul telefilm, sul cinema nei cinema, sui rapporti tv private e pubblicità, sul cinema scandinavo, sugli sperimentalisti francesi, su Buñuel e il Congresso di Madeira.

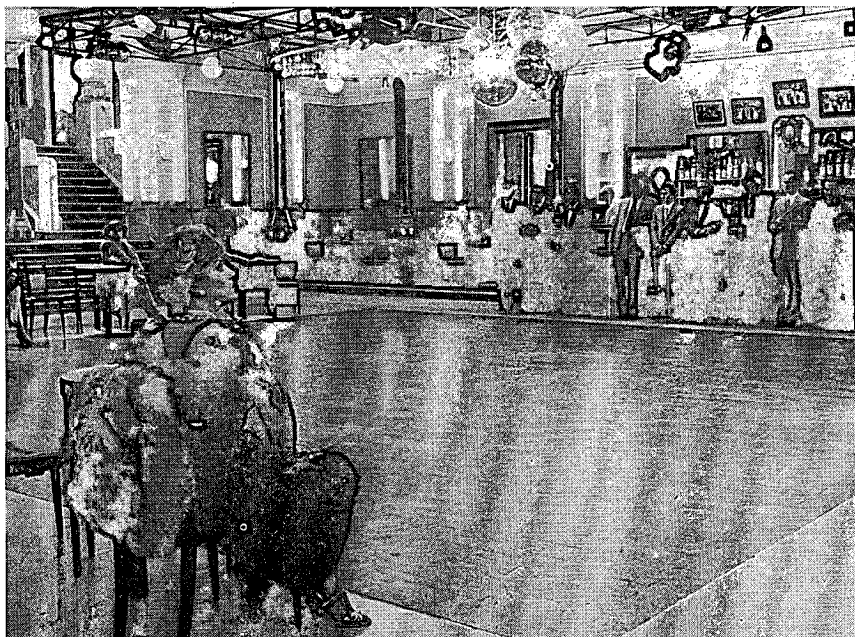
Citando citando

Citare certo aiuta a spiegarsi. Marco Vallora nel suo articolo "Ballando ballando: una ghirlanda caduta di sghimbescio" (su «Bianco e Nero» 1984, 2) di citazioni ne fa davvero parecchie. Anche il titolo l'ha preso da una considerazione di Virginia Woolf che poi illustra nel testo. Tuttavia egli non approva affatto le citazioni di cui, dice, «è infarcito *Ballando ballando*». Le definisce «effetto gomitata», intendendo che in quel film si sia voluto soltanto far notare che si sa notare. Resteremo comunque anche noi nel gioco del citare, per cercare di dire due o tre cose sulla elaborata stroncatura del film da parte di Marco Vallora.
Sergio Amidei, circa un certo modo troppo passionale di far critica diceva: «Il critico letterario è un letterato, il critico cinematografico non è un cineasta». Da questa mancanza di identificazione, o di parentela, secondo Amidei, talvolta nascono ripulsa e differenziazionismo sdegnoso. Va chiarito che Sergio Amidei amava sia il cinema (e questo non sembri del tutto ovvio, poiché talvolta lo detestava) sia la critica, che leggeva sempre con grande attenzione anche per trarne il possibile utile al proprio lavoro.
Il dilagare in supposti corollari ispirativi di un film, talvolta anche al di là di una ragionevole plausibilità, sembra essere uno dei tratti di quel modo un po' rasposo di giudicare un'opera. Più spesso di quanto si creda l'autore si pone il problema delle matrici, e assai prima dell'intervento critico; gli si consentirà quindi di accettare o confutare l'attribuzione di certe ispirazioni. Vallora, che oltre a citazioni dense e dirette, ne fa anche di rinterzo, allude in corsa a Spengler, forse intendendo che costituisse il bersaglio mancato del film, quasi che gli autori si fossero davvero posti in mente di dare a *Ballando ballando* il significato di una riaffermazione biologica della vita in senso strettamente filosofico (laddove, invece, si è voluto semplicemente formulare una riproposta popolare — Dio perdona il termine il critico no — certo anche tentando il riferimento a possibili nobili contenuti).
Quando manifesta il suo disappunto per certi personaggi «eccessivi» del film e li definisce «un vero e proprio repertorio di maschere da commedia all'italiana», Vallora ci sembra che inventi il nemico per poter far la guerra. Dietro quei personaggi c'è, lampantemente, un'ispirazione comica, letteraria e teatrale, del tutto francese. Per restare nel gioco delle citazioni si dovranno fare certi nomi, da Scarron a Courteline, e si dovrà venir giù fino alla satira vignettistica parigina che sembra abbia per sempre codificato in una fissità da maschere sociali i campioni di professioni, di vocazioni, di patimenti e meschinità e ridicolaggini piccolo-borghesi.
Potremmo, citando per bene, fare qui ancora i nomi di Guillaume e di Caran D'Ache. Gli attori del Théâtre du Campagnol, autori proprio di quei personaggi "eccessivi" della commedia da cui è stato tratto il film, a quella tradizione hanno carpito con tutta naturalezza le proprie citazioni, aggiornandole, va detto, con la pratica di osservazione-appropriazione *in loco*. Tati stesso, in qualche modo, e secondo la sua misura, si atteneva a quel grande manuale nazionale della tipicizzazione eccessiva e pressoché immota. Sembrerebbe che Vallora voglia smontare un genere prendendosela con un film che, tutto sommato, a quel genere proprio non appartiene.
Paragonare poi i "piccoli" personaggi di *Ballando ballando* (secondo Vallora trattati

senza la necessaria *pietas*) a quelli del *Posto* di Olmi significa raffrontare ispirazioni, modi, sostanze, forse estetiche, tutt'affatto diverse e non contrapponibili, come dire l'ombrello con la bicicletta. Si pensi se, per giudicare la lunga nota di biasimo di Marco Vallora à *Ballando ballando,* si facesse raffronto col modo di far critica di Alberto Savinio (certo sempre da rileggere, forse non meno di Virginia Woolf, tanto per fare altri impropri raffronti).

Naturalmente Marco Vallora non lascia priva delle sue considerazioni l'abolizione del dialogo dal film. Solo che non ci pare abbia voluto identificarla nella ragione essenziale del tema e del soggetto. *Ballando ballando,* in definitiva, non è un film mimato: le parole *non* gli sono state tolte allo scopo di metaforizzare i rapporti. Semplicemente si tratta di un film che si ispira ad una situazione in cui *realisticamente* le parole sono assenti, o superflue o comunque non-udite. La popolarità del film forse è costituita anche da questo: che il pubblico non ha sentito nell'assenza di dialogo un artificio aprioristicamente significante, bensì ha identificato in essa un controllabile dato veristico (o quasi). È il dato cui perviene, appunto, chi assista ad un ballo di coppie stando seduto al tavolo e facendo, se mai, commenti fra sé e sé o con un amico seduto al suo fianco: commenti ironici, partecipi; oggettivati poi dall'autore nei soggetti stessi. E qui scomodare Godard, naturalmente per dare maggior merito a lui, va anche al di là della mera passione citazionistica, diventa quasi partito preso.

Potremmo andare a cogliere anche piccole sbadataggini di Marco Vallora (come quando definisce "ballo a tre" un ballo neppure a due dal momento che il ballerino ha perso una gamba) ma questo potrebbe apparire l'ostentazione di un'antipatia che assolutamente non si nutre, e che comunque non si intende eleggere ad ispirazione critica.

Furio Scarpelli

***Ballando ballando* di Ettore Scola**

CRONACHE DEL C.S.C.

"La poesia del film": convegno su Umberto Barbaro

Un convegno su Umberto Barbaro, a 25 anni dalla morte, si è svolto a Roma l'11 luglio 1984 su iniziativa del Dipartimento culturale del Pci, sezione spettacolo. Presieduto da Gianni Borgna, il convegno ha presentato relazioni di Pietro Ingrao (Barbaro e la scuola di cinema), Mario Verdone (Barbaro e l'immaginismo), Filiberto Menna (Barbaro e le arti figurative), Gian Piero Brunetta (Le inquietudini linguistiche di Barbaro), Mino Argentieri (Il mestiere di critico), Edoardo Bruno (Storicità della fantasia), Riccardo Rosetti (Barbaro, oggi) e testimonianze di Michelangelo Antonioni, Vittorio Cottafavi, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Massimo Mida, Ettore Scola.

In apertura dei lavori Giovanni Grazzini ha portato il saluto del C.S.C. ricordando che Umberto Barbaro ha lasciato un segno rilevante nella storia della cultura e del Centro sperimentale. «Barbaro» ha detto fra l'altro il presidente del C.S.C. «è strettissimamente legato alle nostre memorie, in particolare a quelle di un'epoca in cui la dialettica fra ricerca teorica, studio storico e pratica didattica era viva e proficua». Dopo aver lamentato che fra i giovani allievi del C.S.C. è oggi assai scarso il numero di coloro che si mostrano disponibili a un approfondimento storico e critico del cinema e posseggono la curiosità intellettuale di Barbaro, Giovanni Grazzini si è augurato che il convegno sia di stimolo alla ricerca e al dibattito e ha sollecitato il consenso della critica cinematografica militante e degli studiosi agli sforzi compiuti dal C.S.C. per superare le sue difficoltà burocratiche, amministrative, finanziarie.

Gli allievi a "Cinemasia '84"

Una rappresentanza di allievi del C.S.C. ha partecipato a Pesaro alla Mostra internazionale del nuovo cinema, che quest'anno con "Cinemasia '84" si è occupata della cinematografia del Giappone e della Corea del Sud, e al successivo convegno di studi teorici sul tema "L'incertezza del testo", tenutosi a Urbino.

"Cinema giovane" a Torino

Il Festival internazionale del cinema giovane, che si terrà a Torino dal 6 al 14 ottobre, vedrà la partecipazione di una rappresentanza di allievi del C.S.C. unitamente a una selezione dei film di diploma realizzati dal Centro dalle origini a oggi.

Cinema muto italiano: completo in libreria

Con la pubblicazione del quarto volume si è completata l'opera *Il cinema muto italiano*, a cura di Vittorio Martinelli. Essa copre gli anni 1919-1931 e, oltre che nelle principali librerie e al C.S.C., è reperibile presso Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, casella postale 7216, 00100 Roma, tel. 489965-4751092. Frattanto al Centro sperimentale continua la preparazione degli indici di «Bianco e Nero» dal 1937 ad oggi.

Incontri e seminari

Altri due incontri sono avvenuti al C.S.C. fra allievi e personalità del mondo dello spettacolo. Sergio Leone e Nino Manfredi hanno parlato dei propri film, dei metodi di lavoro e delle proprie esperienze professionali.

Cineteca gratis in moviola

Per facilitare ulteriormente studiosi e ricercatori di storia del cinema — visti anche i costi causati da lunghi soggiorni in Italia — il C.S.C. permetterà la visione gratuita in moviola dei film della Cineteca nazionale a studenti e a borsisti stranieri per valide e comprovate ragioni di studio e ricerca.

I corsi per la terza età

Lezioni di storia del cinema italiano e rispettive proiezioni presso la Cineteca nazionale per un corso riservato agli iscritti all'Università per la terza età sono state tenute, dal dicembre '83 al giugno '84, dal dott. Guido Cincotti, conservatore della Cineteca nazionale. Al termine del corso, che verrà ripetuto il prossimo anno, gli iscritti hanno effettuato una visita al Centro.

"Luci d'inverno" per la Cineteca

"Luci d'inverno", questo il titolo della rassegna sul cinema svedese svoltasi a Modena con la partecipazione della Cineteca nazionale. La rassegna è stata imperniata su una ventina di film dalle origini (particolare attenzione è stata rivolta al periodo muto con Sjostrom e Stiller) agli anni '50. La gran parte dei film era sconosciuta sul mercato italiano.

Anteprima per *I ragazzi di celluloide*

Nel mese di giugno è stato proiettato in anteprima assoluta presso il C.S.C. il film televisivo di Sergio Sollima *I ragazzi di celluloide n. 2* prodotto da Raidue e dalla Filmalpha. Il film segue le vicende di un gruppo di allievi del C.S.C. negli anni '40 e nell'immediato dopoguerra.

Le "Giornate" in visita al Centro

Nell'ambito delle "Giornate professionali del Cinema" circa 450 persone, col presidente dell'Agis Franco Bruno, hanno visitato il C.S.C. Il presidente Grazzini ha dato il benvenuto agli ospiti nell'Aula Magna mentre il direttore generale Ernesto Guido Laura ha parlato delle varie attività del Centro, di cui il prossimo anno ricorre il cinquantenario. Ha fatto seguito una visita al teatro di posa cinematografico, allo studio televisivo e alla nuova sede sotterranea della Cineteca nazionale.

Prove d'autore in tv

La terza rete della Rai ha recentemente mandato in onda un programma in sei puntate sul Centro sperimentale di cinematografia: "Prova d'autore - Il primo set: una scuola per il cinema" a cura di Francesco Alunni, regia di Antonio Menna, consulenza e testo di Maurizio De Benedictis. La serie ha presentato fra l'altro una antologia — dagli anni '50 a oggi — delle "prove" con le quali gli allievi del C.S.C. hanno chiuso il biennio di studio.

NOTIZIE

Il premio "Pasinetti - «Cinema Nuovo»" 1984-85 per una tesi di laurea sui temi dello spettacolo (cinema, televisione, fotografia, teatro, comunicazioni di massa, musica) è stato promosso dall'Istituto del teatro e dello spettacolo dell'Università di Roma "La Sapienza", dall'Istituto di storia del cinema e dello spettacolo dell'Università di Torino e dalla rivista "Cinema Nuovo". Per partecipare al premio occorre inviare, per raccomandata, entro il 31 marzo 1985, i dattiloscritti, in duplice copia, al seguente indirizzo: Istituto del teatro e dello spettacolo - Cattedra di storia e critica del cinema - Facoltà di lettere e filosofia - Università di Roma - Città Universitaria - 00185 Roma. I membri della giuria sono Giulio Carlo Argan, Guido Aristarco, Walter Binni, Paolo Fossati, Emilio Garroni, Vittorio Gelmetti, Giovanni Macchia, Ferruccio Marotti, Arturo C. Quintavalle, Luigi Squarzina, Liborio Termine segretario. La tesi che risulterà vincitrice verrà pubblicata in volume dalla Dedalo Edizioni. Il premio "Pasinetti - «Cinema Nuovo»" prevede anche una sezione riservata ai lettori della rivista che intendono esordire nella critica. Il saggio inedito sui temi dello spettacolo, della lunghezza di 10-15 cartelle, va inviato per raccomandata in triplice copia, entro il 31 dicembre 1984, al seguente indirizzo: «Cinema Nuovo», via Giacinta Pezzana 110, 00197 Roma. La commissione giudicatrice è composta da Teresa Aristarco, Maurizio Del Ministro, Guido Oldrini, Nuccio Orto, Liborio Termine, Franco Prono segretario. Il saggio vincitore sarà pubblicato su «Cinema Nuovo».

Una rassegna del cinema algerino si è svolta a Roma dal 19 al 22 giugno 1984 con lo scopo di fornire un "assaggio" della sua produzione che, se ha avuto fortuna in numerosi festival internazionali (basta pensare a *Cronache degli anni di brace*, "Palma d'oro" a Cannes nel 1975), non ha però incontrato il favore dei nostri distributori ed è quindi sconosciuta al pubblico italiano. Inaugurata con *Omar Gatlato* (1976) di Murak Allouache, la rassegna ha presentato film epici come *Il vento degli Aures* e *Cronache degli anni di brace*, entrambi di Mohamed Lakhdar Hamina; film sul ruolo della donna in una società in evoluzione ma dominata dalla religione musulmana *(Una moglie per mio figlio*, 1983, di Alì Ghanem); film sui problemi dell'urbanizzazione *(Un tetto, una famiglia*, 1982, di Rabah Laradji); sul rapporto tra i nuovi valori e la tradizione culturale araba *(I figli del vento*, 1980, e *Storia di un incontro*, 1983, di Brahim Tsaki); sugli anni eroici della liberazione del paese, ma in chiave di commedia e senza retorica *(I folli anni del twist*, 1983, di Mahmoud Zemmouri). Ha chiuso la rassegna *L'uomo che guardava le finestre*, 1982, di Murak Allouache, un amaro bilancio della propria vita fatto da un sessantenne destituito dal suo incarico in una biblioteca.

"Bravissimi", rassegna di cinema comico internazionale, ha tenuto la sua quarta edizione, dal 24 al 31 luglio 1984, a S. Giovanni in Persiceto (BO). Organizzata dall'Assessorato alla cultura del Comune, la rassegna, dedicata al cinema comico degli anni '50, si è aperta con *Un americano a Roma*, di Steno, con Alberto Sordi, ed è proseguita con i film più rappresentativi di quegli anni dei maggiori artisti comici: Lewis, Tati, De Funès, Sordi, Totò, Fernandel, Manfredi, Tognazzi, ecc. Il testo critico della rassegna è stato curato dal prof. Ernesto G. Laura, direttore del C.S.C.

La 2ª edizione del premio "Torre d'Oro" alla comicità, da assegnare all'attore rivelazione, personaggio dell'anno, autore di testi, umorista, è stata bandita dal Comune di Piraino (ME). Il premio vuole essere anche quest'anno l'occasione per fare il punto sullo spettacolo comico in Italia e sarà assegnato con un referendum tra gli operatori del mondo dello spettacolo, i quali dovranno indicare una rosa di tre candidati da cui una giuria sceglierà il vincitore. La consegna del premio ai quattro vincitori verrà effettuata nel corso delle serate di spetta-

colo organizzate dal 19 al 22 settembre 1984 a Piraino. Faranno da corollario alla manifestazione la "Bancarella Letteraria" e la "Rassegna degli Umoristi".

La 6ª Rassegna di cinematografia sportiva, premio internazionale "Paladino d'Oro" sarà ospitata a Palermo dal 22 al 26 ottobre 1984. Organizzata dalla Delegazione per la Sicilia del Centro olimpico italiano radio televisione cinema, col patrocinio della «Gazzetta dello Sport», la rassegna intende promuovere una sempre più larga conoscenza dei rapporti tra cinema, televisione e sport, stimolarne un'approfondita analisi critica interdisciplinare e rendere popolare l'idea dello sport fra i giovani. La rassegna si articola in tre sezioni: concorso dei lungometraggi, film retrospettivi scelti dagli organizzatori, e concorso dei cortometraggi. Il "Paladino d'Oro" verrà attribuito al miglior lungometraggio a soggetto sportivo, il "Paladino d'Argento" al miglior documentario sportivo. I film, in 16 mm o 35 mm, dovranno essere inviati, entro il 1° ottobre 1984, al seguente indirizzo: 6ª Rassegna di cinematografia sportiva, c/c CONI, via Notarbartolo 1/G, 90141 Palermo. I film stranieri dovranno essere sottotitolati o doppiati in italiano; se inviati in lingua originale dovranno essere corredati da un'ampia sintesi del soggetto o dalla lista dei dialoghi in lingua italiana, francese o inglese. Assieme ai film dovrà essere inviata anche una documentazione informativa e fotografica.

La Rassegna internazionale di cinematografia archeologica si è svolta a Verona dal 15 al 17 giugno 1984 col patrocinio di Unesco, Ministero dei beni culturali e ambientali, Ministero del turismo e spettacolo, Estate teatrale veronese, Regione Veneto, Istituto di archeologia dell'Università di Bologna, Istituto italo-africano, Centro per l'antichità e la storia dell'arte del Vicino Oriente, Istituto per la civiltà fenicia e punica del CNR. Sono stati presentati documentari di Svezia, Egitto, Francia, Bulgaria, Italia, Indonesia, Unesco.

La 16ª Settimana cinematografica internazionale di Verona, dedicata al cinema indipendente americano degli anni '80, ha presentato dal 22 al 28 giugno 1984 una varia e interessante selezione di opere, alcune delle quali in anteprima europea, film di fiction, esempi di film documentario dallo stesso respiro di lungometraggi a soggetto e una piccola selezione del "black cinema" più rappresentativo di questi ultimi anni. Il termine indipendente non significa circuito clandestino o tematiche underground, ma un cinema che non accetta intromissioni o interferenze commerciali e che, pur disponendo di pochi mezzi, mantiene un'altissima professionalità. La produzione è ricca, complessa, contraddittoria, frammentata nelle tendenze e nelle relazioni culturali e storiche, soggetta a mutare di anno in anno, specchio del ritmo esistenziale e sociale del vivere e del sentire americano. Tra i vari titoli hanno figurato film di fiction, come *Enormous Changes at the Last Minute* di Ellen Hovde (1983), *Committed* di Lynne Tillman e Sheila McLaughlin (1984), *Summerspell* di Lina Shanklin (1983), *Doomed Love* di Andrew Horn (1983), *The Off Season* di Mary Bailey (1984), *Chan Is Missing* di Wayne Wang (1982), *The Passing* di John Huckert (1983), pervasi tutti da quella vena di originalità e creatività che nasce dalla rappresentazione semplice e diretta del quotidiano. Non sono mancati esempi di film documentario, come *Kaddish* di Steve Brand (1984), *Reflections of a Dancer: Alexandra Danilova* di Anne Belle (1982), *Musical Passage* di Jim Brown (1984), *The Good Fight* di Noel Buckner, Mary Dore, Sam Sills (1983), *Mississippi Triangle* di Christine Choy (1983), un genere che in America ha lo stesso respiro del lungometraggio a soggetto e che gode in patria di un vasto consenso di pubblico. La piccola selezione del "black cinema" ha mostrato le caratteristiche e il livello artistico degli autori, che per la maggior parte hanno scelto la via indipendente. È il caso, fra gli altri, di Charles Burnett *(Killer of Sheep,* 1977, e *My Brother's Wedding,* 1983) e di Spike Lee *(Joe's Bed-Stury, Barber-shop: We Cut Heads,* 1983). Un incontro con i registi e una tavola rotonda internazionale hanno concluso la rassegna.

Le "Giornate del cinema muto" si svolgeranno a Pordenone dal 2 al 6 ottobre 1984. Organizzata dall'amministrazione comunale, in collaborazione con Cinemazero e Cineteca di Gemona, la manifestazione, giunta quest'anno alla terza edizione, sarà dedicata a Thomas H. Ince, un pioniere del cinema americano, e presenterà un'ampia selezione dei film sopravvissuti fra gli oltre 400 che Ince

diresse o supervisionò. Le "Giornate" ospiteranno anche un convegno internazionale, "Lettura e restauro del frammento cinematografico: Il mistero Thomas H. Ince". Saranno presenti Steve Higgins dell'Università di New York; Kemp R. Niver, autore del restauro dei film muti conservati in copie su rulli di carta alla Biblioteca del Congresso di Washington; Jean Mitri e i conservatori delle cineteche europee. Presiederà il convegno Sergio Leone, il padre del western italiano. Accanto alla grande retrospettiva dedicata a Ince, la manifestazione prevede altre sezioni collaterali: "Grandi film restaurati", con l'anteprima italiana della copia ricostruita dallo storico Enno Patalas del *Nosferatu* di Murnau; presentato con l'accompagnamento orchestrale al Festival di Berlino; "Anteprime": il festival sarà inaugurato dall'ultimo film di Sergio Leone recentemente presentato a Cannes, *C'era una volta in America*. All'edizione 1984 delle "Giornate" daranno il loro contributo la Cineteca Griffith di Genova, l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema e l'Unione italiana circoli del cinema.

Un premio in memoria di Carlo Mauri, alpinista e esploratore, si è aggiunto quest'anno alla serie di riconoscimenti del Filmfestival internazionale della montagna e dell'esplorazione "Città di Trento". Carlo Mauri (1930-1982) era un personaggio di primo piano nell'ambiente alpinistico internazionale e a un'appassionata attività in prima persona aveva saputo aggiungere un raro lavoro di ricerca e di studio sulla montagna nei suoi molteplici aspetti. Carlo Mauri era conosciuto al grande pubblico soprattutto per la sua attività giornalistica e fotografica, sempre legata alla montagna e all'esplorazione, alla quale rivolse la sua attenzione anche come regista. Al Filmfestival di Trento presentò infatti diverse opere: nel 1950 *Il Cerro Torre*, nel 1969 *Italiani in Antartide* e nel 1977 *Montagne Navajo*, che vinse una "Genziana d'Argento" quale miglior documentario alpinistico.

"Pittori di tutt'Italia", una serie di manifestazioni d'arte comprendenti mostre e estemporanee nelle località più suggestive della Campania, si tiene a Sorrento dal 30 giugno al 15 settembre 1984 per iniziativa del Centro studi Andapa e con la collaborazione e il patrocinio dell'Ente provinciale per il turismo di Napoli. A completamento del ciclo una mostra a Napoli ospiterà tutta la produzione delle estemporanee.

"Schermo delle mie brame" e "Detective Story" sono state le rassegne che, in programma rispettivamente a Venezia e a Mestre nei mesi di luglio e agosto 1984, hanno rinnovato il tradizionale appuntamento cinematografico dell'estate veneziana. Il programma, messo a punto dall'Ufficio attività cinematografica del Comune di Venezia, ha visto la presentazione di 93 film in otto diverse sedi di proiezione, sei delle quali all'aperto. Rispetto alle passate edizioni va sottolineata la scelta di Via Garibaldi, Campo del Ghetto Nuovo e Campo San Paolo in sostituzione di Campo Sant'Angelo, per privilegiare una più ampia diffusione territoriale dell'iniziativa, che ha infatti coinvolto luoghi e fasce di pubblico solitamente trascurati dall'offerta culturale. A "Schermo delle mie brame", la rassegna di Venezia cui faceva da filo conduttore l'idea del peccato considerata attraverso una serie di film drammatici e grotteschi e in alcuni casi scopertamente ironici, si sono visti, fra gli altri, film di John Houston, Stanley Kubrick, Billy Wilder, Luchino Visconti, Carlo Lizzani, Nanni Moretti, Charles Chaplin, Joseph Losey e Alfred Hitchcock. A "Detective Story", la rassegna di Mestre, è stato di scena il cinema poliziesco con una selezione di film americani degli anni '40 e '50 e con una campionatura della produzione internazionale più recente.

Nell'ambito della 4ª edizione della Mostra internazionale del film di fantascienza e del fantastico a Roma, l'Officina Club ha organizzato dal 1° all'8 giugno 1984, in collaborazione con Raitre-tv, due retrospettive: la prima dedicata al produttore hollywoodiano Van Lewton, la seconda intitolata "Orizzonti perduti - Ipotesi di società fantastiche". La retrospettiva su Van Lewton comprendeva tutti i film "horror" e in costume realizzati alla RKO dal produttore tra il 1942 e il 1946 (*Cat People*, 1942; *I Walked with a Zombie*, 1943; *The Leopard Man*, 1943; *The Seventh Victime*, 1943; *The Gost Ship*, 1943; *The Course of the Cat People*, 1944; *Mademoiselle Fifi*, 1944; *Isle of the Dead*, 1945; *The Body Snatcher*, 1945; *Bedlam*, 1946), più un documentario inedito su Lewton, *Van Lewton Tribute*, e due film ispirati all'artista

e al lavoro del produttore, *The Bad and the Beautiful*, 1952, di Vincente Minnelli, e *The Night of the Demon*, 1957, di Jacques Tourneur. La seconda retrospettiva, "Orizzonti perduti - Ipotesi di società fantastiche", si situava nella direzione di ricerca propria dell'Officina: la riscoperta di film rari, maledetti, perduti. Gli otto film presentati in questa sezione sono legati da una particolare dimensione fantastica, quella dello sfalsamento spazio-tempo. I titoli: *Misterious Island* (1929), uno dei primi film parlati e con sequenze a colori, rarissima trasposizione del romanzo di Verne; *She* (1935) di Irving Pichel e Ernst Schoedsack da H. Rider Haggard, particolare trasposizione del mito di Atlantide, film rarissimo, incunabolo del genere fantasy; *The Tunnel* (1935), prodotto da Michael Balcon, uno dei pochi esempi di fantascienza inglese fino agli anni '60; *The Blue Bird* (1940) dal lavoro di Maeterlinck, con Shirley Temple, risposta della Fox al successo di *The Wizard of Oz* (pure presente nella rassegna); *Just Imagine* (1930) di David Butler, una specie di "fantamusical" dove un ibernato nel 1930 si risveglia nella New York del 1984; il mitico *Orizzonte perduto* di Capra (1937); *Brigadoon* di Minnelli (1954); *Babes in Toyland* (1934) con Stanlio e Ollio; *Yellow Submarine* (1968) con i Beatles, in una versione contenente alcuni tagli di montaggio.

"Cinquant'anni di cinema egiziano", la rassegna organizzata, dal 9 al 15 aprile 1984, dall'Accademia d'Egitto a Roma, in collaborazione con il Settore cinema della Biennale di Venezia, ha presentato i seguenti film: *Dananir*, 1939, di Ahmed Badrakhan; *El Azima* (La volontà, 1939) di Kamal Selim; *Si Omar* (Signor Omar, 1941) di Niazi Moustafa; *Gharam wa Entikam* (Amore e vendetta, 1944) di Joussef Wahby; *Al Naeb El-Am* (Il procuratore generale, 1946) di Ahmed Kamel Moursi; *Al Less wa El Kelab* (Il ladro e i cani, 1961) di Kamal El Sheik; *El-Bostagi* (Il postino, 1967) di Hussein Kamal; *El Momia* (La mummia, 1969) di Shadi Abdel Salam; *El-Ard* (La terra, 1969) di Joussef Shahin; *Zaer El-Fagr* (Il visitatore all'alba, 1974) di Mamdouh Shukry; *Oridu Hallan* (Voglio una soluzione, 1975) di Saied Marzoug; *Shafika wa Metwalli* (Shafika e Metwalli, 1977) di Ali Badrakhan; *Haduta Mesreya* (Memoria, 1982) di Joussef Shahin. I film avevano sottotitoli in italiano, oppure in francese o in inglese.

Il 26° Festival internazionale del cinema documentario e del cortometraggio di Bilbao si terrà dal 3 all'8 dicembre 1984. Organizzato dal Municipio di Bilbao, in collaborazione con il Consiglio provinciale di Vizcaya, il Segretariato alla cultura del governo basco e il Ministero della Cultura, il festival ha per motto: "Attraverso le immagini per una migliore comprensione fra gli uomini". Possono concorrere i film stranieri prodotti dopo il 1° dicembre 1982 e i film spagnoli terminati dopo il 1° settembre 1983. I cortometraggi non dovranno avere una durata superiore ai 60 minuti. Per i documentari non c'è limite di durata. Non possono partecipare al concorso i film premiati nei festival europei riconosciuti dalla FIAPF, che potranno tuttavia essere ammessi alla Sezione informativa, previo parere favorevole del Comitato di selezione. La durata complessiva delle proiezioni del festival è di circa 20 ore, ripartite in 8 sessioni. La Sezione informativa è a parte. L'iscrizione del film deve essere fatta dai produttori e dai loro rappresentanti legali entro il 30 settembre 1984. Alla domanda d'iscrizione, redatta sul formulario ufficiale, vanno allegati la biografia dell'autore, la synopsis del film, il testo completo dei dialoghi o del commento e 5 fotografie tratte dal film. I testi devono essere redatti in lingua basca, oppure in spagnolo o in francese o in inglese. L'uso della lingua spagnola sarà particolarmente apprezzato. La domanda d'iscrizione va inviata al seguente indirizzo: 26 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, Colón de Larreategui, 37-4° Dcha, Bilbao 9, España, oppure alla Casella Postale 579 Bilbao. Le copie del film dovranno essere in formato 16 mm o in 35 mm. Quelle in formato 16 mm dovranno avere incorporata la banda sonora ottica o magnetica, dovranno essere obbligatoriamente accompagnate dalla traduzione in spagnolo e da quella in inglese o in francese del copione, e dovranno pervenire a Bilbao entro il 30 ottobre 1984. Per la selezione dei film da ammettere al concorso saranno accettate, in via eccezionale, anche copie in videocassette 3/4" sistema U-Matic. La giuria internazionale, stabilito il suo regolamento interno in accordo con il Comitato di direzione, assegnerà i seguenti premi: "Gran Premio del Festival di Bil-

bao", più la somma di 300.000 Ptas (3.250.000 lire circa); tre premi "Mikeldi d'Oro", più la somma di 200.000 Ptas (2.150.000 lire circa), per documentari, animazione, fiction; tre premi "Mikeldi d'Argento", più la somma di 100.000 Ptas (1.100.000 lire circa) per documentari, animazione, fiction; il Trofeo d'Argento dell'Istituto di cooperazione ispano-americana, più la somma di 100.000 Ptas, verrà assegnato al miglior film ispano-americano. I film di nazionalità spagnola avranno un regolamento a parte.

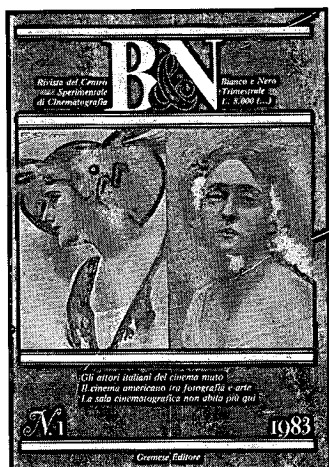
L'**"Uppsala Film Festival"**, dedicato ai cortometraggi (a eccezione di quelli pubblicitari), ai film di fiction, ai film per ragazzi, ai documentari e ai film sperimentali, si svolgerà nella città svedese dal 19 al 28 ottobre 1984. Il festival intende presentare cortometraggi di buona qualità che siano espressione di fine senso d'umanità e film che puntino a nuovi modi espressivi. I migliori film di ogni categoria saranno premiati con la "Uppsala Filmkaja 1984", la statuetta raffigurante una cornacchia, opera di uno scultore svedese.

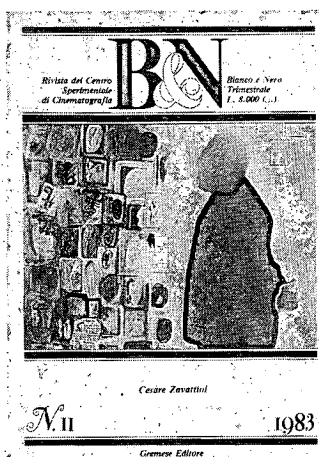
Una "Personale di Jon Jost", regista indipendente americano, è stata presentata a Mestre dal 2 al 5 maggio 1984 per iniziativa dell'Ufficio attività cinematografiche del Comune di Venezia, dell'ARCI-MEDIA regionale del Veneto e della Target, società indipendente di distribuzione di recente costituzione. Conosciuto in Italia per il solo *Chameleon* (Camaleonte, 1978), Jost è tra gli autori di punta dell'ultimo cinema sperimentale e d'avanguardia americano. Cresciuto alla scuola del cinema militante (il "New real"), da cui si è distaccato per fare esperienze più marcatamente sperimentali, Jost ha all'attivito una filmografia di oltre venti titoli fra corto e lungometraggi. La rassegna di Mestre ne ha presentati undici, e precisamente i lungometraggi *Speaking Directly* (1974), *Angel City* e *Last Chants for a Slow Dance* (1977) *Chameleon* (Camaleonte, 1978), *Stagefright* (1981), *Slow Moves* (1983); e i cortometraggi *City* (1964), *Canyon* e *Fall Creek* (1970), *A Turning Point in Lunatic China* (1971), *Beauty Sells Best* (1977). I film erano in versione originale. Agli spettatori sono state fornite schede informative.

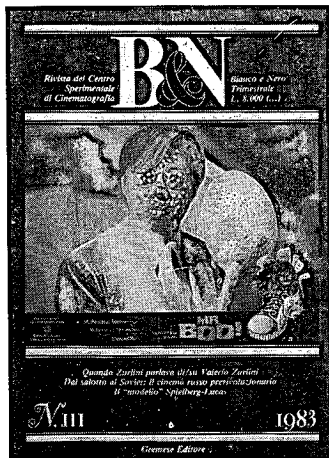
Dieci anni di televisione nel mondo - Rassegna retrospettiva del "Prix Italia", che si è svolta a Trieste dal 19 al 28 giugno 1984, ha costituito una panoramica retrospettiva su circa dieci anni di televisione al Prix Italia, presentando una sessantina di programmi (sceneggiati, musicali, balletti, documentari, alcuni premiati, altri no) di venti paesi che hanno partecipato alle edizioni del premio. Oltre a rappresentare una prima presa di contatto con Trieste, la rassegna ha voluto essere una sorta di introduzione alla manifestazione stessa e, in certa misura, un saggio delle tematiche svolte dagli enti televisivi partecipanti al concorso e un campionario delle tecniche da essi utilizzate. Nato 36 anni fa a Capri per iniziativa della Rai, che ne cura l'organizzazione, il Prix Italia è infatti fin dall'origine, un'entità internazionale, della quale sono oggi compartecipi e comproprietari 52 enti radiotelevisivi di 33 nazioni.

"Europa Cinema '84", prima edizione della Mostra del cinema europeo, si svolgerà a Rimini dal 22 al 30 settembre 1984. Il nuovo festival non ha carattere competitivo ed è concepito come una vetrina internazionale che permetterà di presentare simultaneamente le produzioni, le idee e i principali personaggi delle industrie cinematografiche di tutti i paesi della CEE, della Spagna e del Portogallo, allo scopo di «contribuire alla ricerca e alla ridefinizione del ruolo del cinema europeo contemporaneo che sta attraversando un periodo di crisi generale, di identità culturale, di creazione, di produzione, distribuzione e partecipazione di pubblico». I film saranno scelti dai critici dei vari paesi e ogni anno sarà organizzata una retrospettiva, "Scrivere il cinema", dedicata alle opere di un grande sceneggiatore europeo, seguita dalla pubblicazione di un libro sull'autore. La retrospettiva di quest'anno sarà dedicata a Franco Solinas, di cui verranno presentati tutti i film. Nell'ambito della rassegna si svolgerà anche una conferenza internazionale sulle possibili soluzioni dei problemi riguardanti la produzione e la distribuzione dei film europei.

"Bergamo Film Meeting" ha tenuto la seconda edizione a Bergamo dal 3 al 10 luglio 1984. La manifestazione, che anche quest'anno si è riproposta come momento di promozione del cinema di qualità sul mercato italiano e di incontro tra gli operatori nazionali e esteri del settore, ha presentato una panoramica sul cinema indipendente.

BIANCO E NERO: SERVIZIO ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

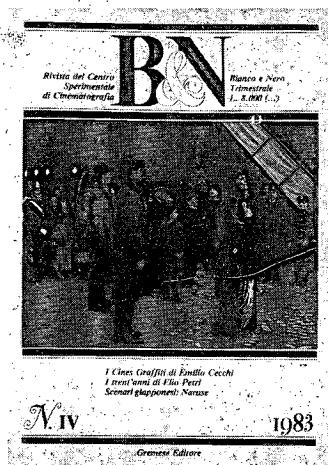
SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, di Claudio Camerini - *Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema*, di Virgilio Tosi. - *La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte*, di Giuseppe Turroni. - *La sala cinematografica come dispositivo spettacolare*, di Lodovico Stefanoni. - *Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche*, di Alberto Angelini, Elio Pasquali. — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio*, di Guido Fink. - *Il cinema armeno*, di Roberto Ellero. - *C'era una volta la Warner*, di Claver Salizzato. — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce*, a cura di Enrico Magrelli. - *Il lungo sonno del cortometraggio*, di g.z. — FILM: *La notte di San Lorenzo: la favola e la storia*, di Bruno Torri. - *Identificazione di una donna: prima ipotesi per la definizione dello stile*, di Lorenzo Cuccu. — LIBRI: *Per una storia del cinema italiano*, di Pietro Pintus. - *Schede*, a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C.: *Relazione del presidente al Consiglio di amministrazione dell'8 marzo 1982.* — SUMMARY.

Fascicolo n. 2/1983

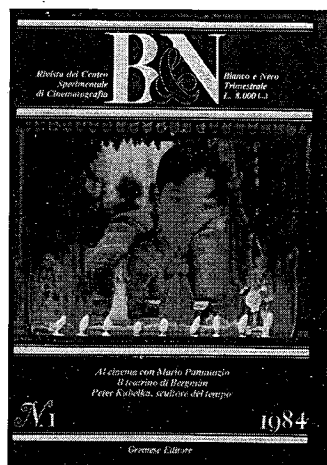
SAGGI: *L'Italia di Zavattini*, di Giorgio Tinazzi. - *Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini*, di Marco Vallora. - *Nel '38, Zavattini (per caso)*, di Antonello Trombadori. - *"Miracolo a Milano" - Sceneggiatura desunta dalla moviola*, a cura di Angela Prudenzi. - *Per una filmografia di Cesare Zavattini*, a cura di Pier Luigi Raffaelli. - *Bibliografia di Cesare Zavattini*, a cura di Pier Luigi Raffaelli. - *Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini*, a cura di Mario d'Amico. — LIBRI: *Schede*, a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini*, di Cesare Biarese. - *Il "modello" Spielberg-Lucas: reinventare il cinema*, di Claver Salizzato. - *Hong Kong: introduzione ai "generi"*, di Marco Müller. - *Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario*, di Giovanni Buttafava. - *Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile*, di Roberto Escobar. - *Come e perché l'obiettivo cinematografico*, di Mario Bernardo. — LIBRI: *La fabbrica dell'anima*, di Maurizio Grande. - *Schede*, a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

BIANCO E NERO: SERVIZIO ARRETRATI

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai «Taccuini»*, di Emilio Cecchi. - *Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi*, di Gian Piero Brunetta. - *Jean Grémillon «l'uomo-tramite» tra due epoche del cinema francese*, di Piera Detassis. - *I trent'anni di Elio Petri*, di Aggeo Savioli. - *Il cinema ritrovato di Mikio Naruse*, di Luciano De Giusti. — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni*, di a.p. — FILM: *E la nave va*, di Franco Pecori. - *Prénom Carmen/C'est-à-dire 1+2+3=4*, di Giuseppe Ghigi. - *Nostalghia, Nostalghia...*, di Giovanni Buttafava. - *Die Macht der Gefühle/Kluge ovvero della forza dei sentimenti*, di Giovanni Spagnoletti. — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro*, di Luciano Michetti Ricci. — LIBRI: *I signori della luce*, di Enrico Magrelli. - *Schede*, a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio*, di Gino Visentini. - *Peter Kubelka, scultore del tempo*, di Stefano Masi. - *Cinema e tv fra teoria e didattica*, di Mario Arosio. - *Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra*, di Marco Giusti. — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file*, di Paolo D'Agostini. - *Sorrento: il rischio ha pagato*, di Callisto Cosulich. - *Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50*, di Bruno Torri. — CORSIVI: *Renato Castellani: regista "inattuale?"*, di Sergio Frosali. — FILM: *"Fanny e Alexander": il teatro intimo di Bergman*, di Pietro Pintus. — LIBRI: *Schede*, a cura di Guido Cincotti. — CRONACHE DEL C.S.C. — SUMMARY.

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno*, di Pietro Pintus. - *La bella addormentata in camicia nera - La musica per film in Italia durante il fascismo (1930-1944)*, di Ermanno Comuzio. - *I "nuovi" tedeschi fra mercato e cultura*, di Giovanni Spagnoletti. — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia*, di Stefano Masi. - *La famiglia, un cinedilemma*, di Lietta Tornabuoni. — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare*, di Fabio Gasparrini. — FILM: *"Ballando ballando": una ghirlanda caduta di sghimbescio*, di Marco Vallora. - *"Furyo": eros e rito nel passato che ritorna*, di Enrico Magrelli. - *"Tradimenti": la coscienza di una sconfitta*, di Gian Maria Guglielmino. — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi ovvero gli infortuni della filologia*, di Guido Cincotti. — LIBRI: *Al cinema con Giacomo Debenedetti*, di Callisto Cosulich. - *Cavi, canali, reti*, di Mario Calzini. - *Schede*, a cura di Stefania Parigi e Angela Prudenzi. — CRONACHE DEL C.S.C. — NOTIZIE. — SUMMARY.

GREMESE EDITORE
Via Virginia Agnelli, 88 - 00151 ROMA

SUMMARY

Anagrams of the Body in Luis Buñuel

To read some texts of Buñuel in a psychoanalytical way, or rather to isolate moments in which the pulsating theory, the psychoanalytical references are extolled in film writings. It is an operation which compulsorily pays attention to only one part of the work of the director, but permissible, since it is precisely the matter of the unconscious as a visible fact of the imaginary on which is based the Surrealist reality supported by Buñuel. Comparison between two writings, therefore, that of film and that of "criticism", in search of moments of escape, of proliferation, of stylistic blending, of threads of union. Psychoanalysis not as a diagnostic but as a decifering/reconstructing adventure of the riddle which Freud referred to when he spoke of the dream and which for us can be the text (and its enigma). The way which the author pursues avoids gratuitousness tracking down and following some lines which the historical avantguard has contuinually proposed again and again, especially in the texts of Bataille and Artaud and which in Buñuel appear to be central: the pulsational flight path, the appearance of the "subject" within the symbolic chain. A return of the removal which opens up a space for the evidence of the relationship body/text and therefore splits up the cathartic serenity of the artistic activity, precisely in favour of the opposing evidence: awareness of the death of the art and of the wearing down of the subject, which disturbs and destroys the harmony and tranquillity of the forms.

Those Pale Objects of Desire

Filming the physicality of the female state of mind, as does Buñuel, implies the crossing of the borders of the mystery, the shattering of the logical scheme, the penetrating into the place of contradiction, of ambiguity and of falseness, which have long since been synonymous with femininity. The seducer-seduced, sexy or ethereal, virgin or prostitute, servant or middle-class, Buñuel's woman wishes to penetrate the masculine sphere, to take over the power of the man, envisaged as sole condition for a meaningful existance. The seducer seduced: she makes strategic use of her own body; sometimes triumphant (Celestine, *Diary of a Chambermaid*; the demoniac woman, *Simon in the Desert)*, often she is condemned by her own weapons to be only pleasure, vitality, sin, disorder (Susana, *Susana;* Patricia, *Extasy of a Crime).* The evanescent, indefinable woman: she uses her sensuality as a totally unconscious instrument; she is a woman who lives in an imaginary world, full of day dreams, a cold and aseptic sleeping beauty, desirable but not desiring, since her desire is understood to be a form of punishment (Tristana, *Tristana,* Severine, *Belle de Jour).* The wife: she has no need to seduce, since she already belongs to a man; her vocation is to maintain the matrimonial bond avoiding the transgression which could shake the "golden" cage in which she lives (Gloria, *El;* doña Carmen, *Susana).*The mother: she is no a seducer; as a mother she already exercises power over the men-sons (the mother of Simon, *Simon in the Desert;* of Pedro, *Los Olvidados;* of Archibaldo, *Extasy of a Crime).* Finally the last Buñuel figure, Conchita *(The Obscure Object of Desire).* She is the synthesis of the female universe. Her state of mind seems colonized by seduction, which appears to have the task of filling that immense emptiness which has forever belonged to the destitute.

Franco Rossi: A Critical Biography

The ideological and market culture which ruled over the fifties and sixties both brought about victims, and made the fortune of some. One of these latter, symbolically is Franco Rossi, director. Reaching box-office success with *The Seducer* (1954) after acting as radiophonic producer, dubbing-director, assistant director, Rossi attempts the rôle of author *(Best Friends)*, but mistakes the moment and ways of thinking: by discovering and declaring feelings, that is by going back to literature, at one blow he cancels every residue, even thougth passive, of neorealism; he wins the "Nastro d'Argento" (1954) in Venice; everybodt takes notice and hen forgets. After working on two projects, he discovers travel; The East, Cuba, the beloved United States dreamed of since childhood, Spain, the Caribbean, during the course of which he makes films and documentaries. Since 1959 *Death of a Friend* (the first scenario of which was worked on by P.P. Pasolini) is his best-known and commented-on film. When F. Fellini's *Dolce Vita* comes out, the laborious dubbing of which he took care of, he is in Polynesia for *Nude Odyssey*. The Polynesian film provokes a blaze of interest which quickly dies out: it is the moment in which the spirit of neorealism seems to be reborn from its own ashes, and Antonioni has presented *L'Avventura*. Rossi goes to Los Angeles for *Smog*, but the critics consider the Film a curious lyrical-sociological documentary about California, and the box-offices are unenthusiastic. The Italian cinema in a slump period takes refuge in films of episodes, and Rossi films episodes. He continues to travel in his job: Brasil, England, the Caribean, Latin America and finally the fruitful joining of forces with television, for the *Odyssey*, the first example in the history of television of a very important dramatization, and then for the *Aeneid*.

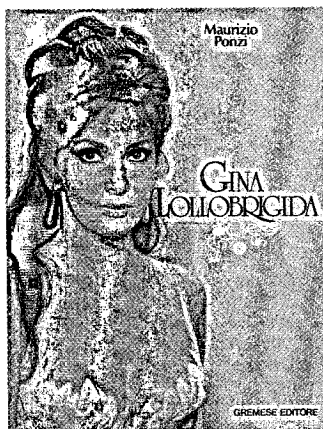
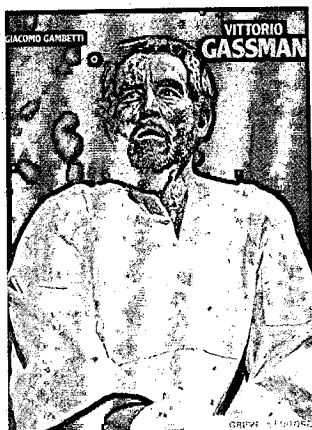
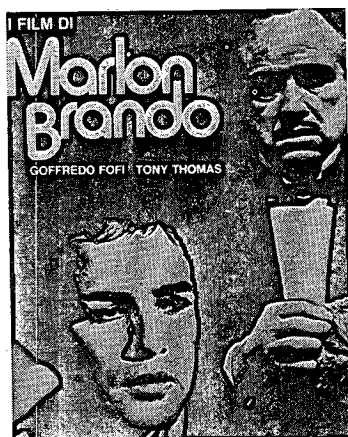
Main, Nature and Homeland in the Estonian Cinema (1912-1947)

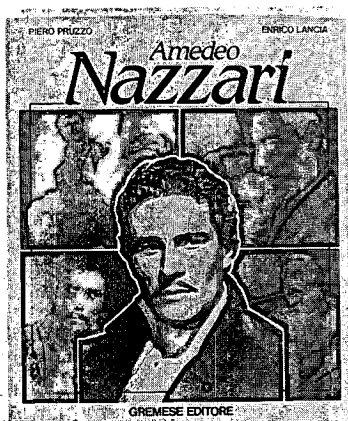
Crushed between the Russian colossus and the German races in cyclic expansion, in the course of its history Estonia has enjoyed brief periods of indipendence. Today it is an integral part of the URSS and its official name is the Soviet Socialist Republic of Estonia. The history of Estonian cinema reflects that of its homeland: in the first place dominated by Hollywood and German-type products and then by Soviet ones, in the period under consideration it doesn't know how to and is unable to produce more than a small number of works, which in large measure have been lost. When they are not imitating Hollywood-type films of the twenties and thirties, film deal with themes involved with the history and reality of Estonia, almost always resorting to classic texts of national literature, while the documentaries illustrate the cities, landscapes, nature and people at work.

The Cinematheque: "Jocelyn" by Léon Poirier

Yet another treasure of the National Cinematheque: *Jocelyn* (1922) of Léon Poirier, from the poem of the same name (1836) by Alphonse De Lamartine. It is the story of a young man during the French revolution who tries to defend his love and honesty against the tyrannic duplicity of the bishop who consacrates him as a priest against his own wishes and of the religion which takes him away from the woman he loves. Of an austere and romantic beauty, the film represents a clear break from the previous ones by Poirier and forms a whole with those which follow it, *Geneviève* and *La Brière*. Poirier has for the most part respected Lamartine's story, traslating into images of great evocativeness the long descriptions of Alpine landscape and describing feelings with delicacy and mastery. The film also had a great commercial success.

LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 30.000

L. 24.000

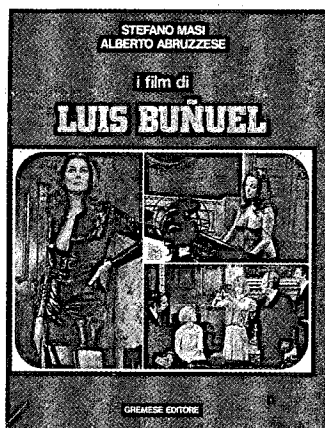
NOVITÀ

L. 24.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L. 24.000)
ALIDA VALLI (L. 24.000)
TOTÒ (L. 28.000)
NINO MANFREDI (L. 24.000)
UGO TOGNAZZI (L. 24.000)
CLARK GABLE (L. 28.000)
ALBERTO SORDI (L. 24.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 24.000)
JOHN WAYNE (L. 28.000)

EFFETTO CINEMA

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

L. 25.000

L. 25.000

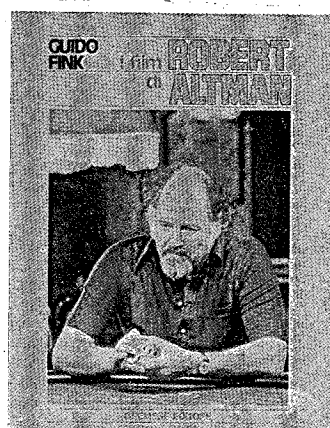
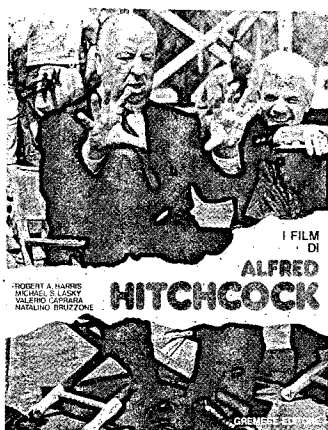
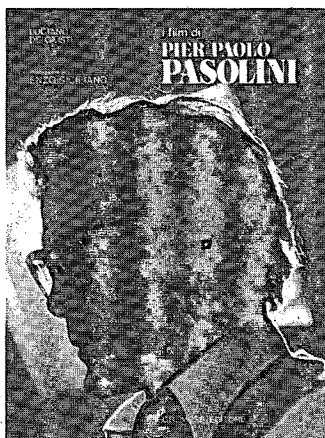
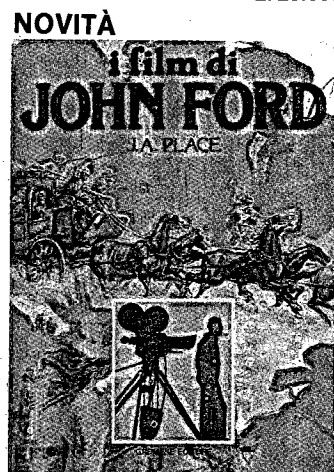
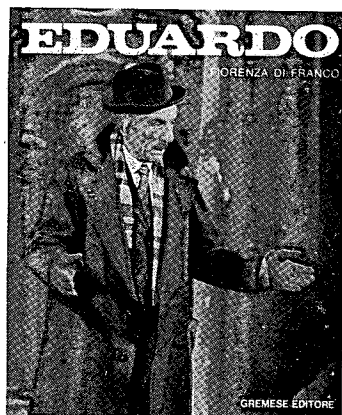
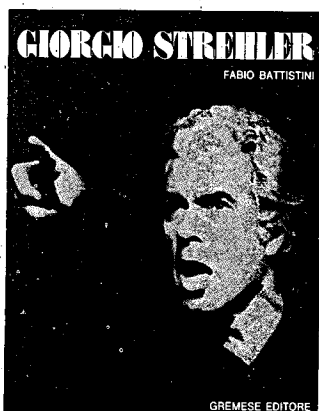
L. 32.000

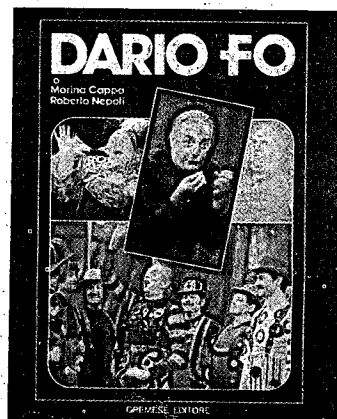
L. 25.000

TEATRO ITALIANO

Collana diretta da Orio Caldiron

L. 25.000

NOVITÀ

L. 52.000

L. 22.000

L. 25.000

L. 22.000

GREMESE EDITORE

Via Virginia Agnelli 88, 00151 ROMA